Lessing,

Hamburgische

Dramaturgie.

VERLAG
VON
FERDINAND SCHÖNINGH PADERBORN

Schöninghs Ausgaben deutscher Klassiker mit Kommentar

für den Schulgebrauch und das Privatstudium.

In handlichem Oktav-Format. brosch. — Für gebundene Exemplare erhöht sich der Preis um 30 Pfg. pro Band. Bisher erschienen:

I. **Lessings Laokoon** von Dr. J. Buschmann, Provinzial-Schulrat. Mit 1 Holzschnitt. 5. Aufl. ℳ 1,20

II. **Goethes Hermann und Dorothea** von Dr. C. A. Funke, Seminar-Direktor. 8. verb. Aufl. ℳ 1,00

III. **Goethes Iphigenie auf Tauris.** Ein Schauspiel. Von Dr. H. Bockeradt, Gymn.-Dir. 4. verb. Aufl. ℳ 1,35

IV. **Schillers Wilhelm Tell.** Schauspiel in 5 Aufzügen. Von Dr. C. A. Funke. Mit 1 Kärtchen. 7. verb. Aufl. ℳ 1,20

V. **Lessings Minna von Barnhelm** oder das Soldatenglück. Ein Lustspiel. Von Dr. C. A. Funke. 6. verb. Aufl. ℳ 1,20

VI. **Schillers Maria Stuart.** Trauerspiel. Von Dr. Heinrich Heskamp. 3. verb. Aufl. ℳ 1,35

VII. **Schillers Wallenstein.** Ein dramatisches Gedicht. Von Dr. C. A. Funke. 3. Aufl. ℳ 1,80

VIII. **Lessings Emilia Galotti.** Von Dr. H. Deiter, Professor. 2. Aufl. ℳ 0,80

IX. **Schillers Jungfrau von Orleans.** Von Dr. C. A. Funke. 4. verb. Aufl. ℳ 1,20

X. **Goethes Egmont** v. L. Zürn, Prof. 2. verb. Aufl. ℳ 1,20

XI. **Schillers Braut von Messina** oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel. Von Dr. H. Heskamp. 3. Aufl. ℳ 1,20

XII. **Klopstocks Ausgewählte Oden und Elegieen** nebst Bruchstücken aus dem **Messias.** Von Dr. Bernhard Wernecke, Gymnasial-Direktor 2. Aufl. ℳ 1,80

XIII. **Herders Cid** von Dr. P. Schwarz, Oberlehrer. ℳ 1,20

XIV. **Goethes Götz von Berlichingen** mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. Von Dr. J. Heuwes, Oberlehrer. Mit 1 Karte. 2. verb. Aufl. ℳ 1,35

XV. **Göthes Torquato Tasso.** Von Dr. Wilh. Wittich, Realgymnasial-Direktor. 2. Aufl. ℳ 1,35

XVI. **Goethes lyrische Gedichte.** Von Dr. J. Heuwes. ℳ 1,20

XVII. **Kleists Prinz Friedrich von Homburg.** Von Dr. J. Heuwes, Oberlehrer. Mit 1 Illustration. ℳ 1,20

XVIII. **Uhlands Ernst, Herzog v. Schwaben.** Von Dr. Crohn, Oberlehrer. ℳ 0,80

XIX. **Ausgewählte Balladen Goethes und Schillers.** Von Dr. J. Heuwes, Oberlehrer. ℳ 1,00

Schöninghs
Ausgaben deutscher Klassiker

mit ausführlichen Erläuterungen.

20. Band:

Lessings Hamburgische Dramaturgie

für den Schulgebrauch eingerichtet

von

Dr. J. Buschmann.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1894.
Zweigniederlassungen in **Münster, Osnabrück** u. **Mainz.**

Lessings
Hamburgische Dramaturgie

für den Schulgebrauch eingerichtet
und mit Erläuterungen versehen

von

Dr. J. Buschmann,
Direktor des Königl. Gymnasiums zu Bonn.

Zweite Auflage.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1894.
Zweigniederlassungen in **Münster, Osnabrück** u. **Mainz.**

Einleitung.

1. Im Jahre 1766 vereinigten sich zu Hamburg auf Anregung des Schriftstellers Joh. Friedr. Löwen mehrere angesehene Bürger zur Gründung eines deutschen „Nationaltheaters“. Ihre Hauptziele gingen auf die Gewinnung deutscher Originalstücke mit nationalem Gehalt und Charakter, auf die Errichtung einer stehenden Bühne als eines öffentlichen, vom Staate unterstützten Instituts und endlich auf die geistige und sittliche Hebung des Schauspielerstandes. Die Gesellschaft pachtete von dem damaligen „Principal“[1] des Hamburger Theaters, Konr. Ernst Ackermann, das Schauspielhaus, Dekorationen und Garderobe und übernahm seine durch längeres Zusammenwirken gut geschulte Truppe für ihr Unternehmen, welches zu Ostern 1767 ins Leben treten sollte. Ein Ausschuß der Unternehmer übernahm die finanzielle Leitung, während Löwen die technische Leitung erhielt. In dieser Eigenschaft machte er den Vorschlag, in der Person Lessings einen Dramaturgen zu gewinnen, d. h. einen Lehrer der Dichter und Schauspieler, der jenen die Regeln der dramatischen Poesie vorzeichnen, diese zu einem tieferen Verständnis ihrer Kunst führen sollte. Dieser Vorschlag fand Beifall, und Lessing, der eben damals in einer Lage sich befand, wo er „müßig am Markte stand und niemand ihn dingen wollte“, glaubte das Anerbieten nicht von der Hand weisen zu sollen. Er reiste im Dezember nach Hamburg, um die Verhältnisse aus eigener Anschauung kennen zu lernen, und erklärte sich bereit, dem Unternehmen als Kritiker seine Kräfte zu widmen; die Zu-

[1] Schauspieldirektor.

mutung dagegen, wonach er sich auch verpflichten sollte, eine Reihe von Originaldramen für die neue Bühne zu liefern, lehnte er entschieden ab. Im Januar kehrte er nach Berlin zurück, um seine dortigen Verhältnisse zu ordnen, und siedelte dann anfangs April nach Hamburg über, um seine Stellung anzutreten.

2. Das mit so großen Hoffnungen in Scene gesetzte Unternehmen hatte den gewünschten Erfolg nicht. Schon einen Monat nach der Eröffnung schrieb Lessing an seinen Bruder: „Mit unserm Theater gehen eine Menge Dinge vor, die mir nicht anstehen. Es ist Uneinigkeit unter den Entrepreneurs, und keiner weiß, wer Koch oder Kellner ist.“ Aber schlimmer als die Uneinigkeit der Unternehmer war die Teilnahmlosigkeit des Publikums, infolge deren die Geldmittel bald nicht mehr zureichten. Um das Publikum anzuziehen, mußte man zu elenden Pantomimen, Luftspringern und dem anfangs strenge verpönten Ballett seine Zuflucht nehmen. Freilich kam noch im November Lessings „Minna von Barnhelm“ zur Aufführung und wurde unter großem Beifall noch dreimal wiederholt; als aber um dieselbe Zeit eine französische Truppe in Hamburg erschien, welche die Aufmerksamkeit auch der wenigen Wohlmeinenden auf sich zog, die bisher das Theater noch gestützt hatten, da blieb den Unternehmern nichts übrig als das Theater wieder zu schließen. Die erste Vorstellung hatte am 22. April stattgefunden, die letzte fiel auf den 4. Dezember. Die Truppe spielte darauf in Hannover; im Mai des folgenden Jahres kehrte sie zwar zurück, aber der Erfolg war noch ungünstiger als das Jahr vorher; am 25. Nov. mußte die Bühne abermals geschlossen werden. Damit war das Unternehmen gesprengt; Lessing löste sein Verhältnis auf, und die Unternehmer schlossen mit Ackermann einen Vertrag, wonach sich dieser bereit erklärte, das Theater von Ostern 1769 ab wieder zu übernehmen. So war der Traum, den Deutschen ein ihrer würdiges Nationaltheater zu schaffen, vorüber; aber erfolglos war das Unternehmen nicht, der Gedanke war einmal angeregt und forderte immer dringender seine Verwirklichung. Und daß er sich verwirklichen konnte, war nicht zum wenigsten das Verdienst der „Hamburgischen Dramaturgie“.

3. Die „Hamburgische Dramaturgie“ war eine Zeitschrift, die, in der von Lessing und dem Schriftsteller Joh. Friedr. Bode gegründeten Buchdruckerei gedruckt, wöchentlich zweimal erscheinen und die aufgeführten Dramen sowohl wie auch die Aufführung selbst zum Gegenstande einer kritischen Beleuchtung machen sollte. Aber die Verhältnisse nötigten Lessing schon nach kurzer Zeit, nicht nur von dem ursprünglichen Plane des Werkes teilweise abzugehen, sondern auch die regelmäßige Folge der einzelnen Nummern einzustellen. Einmal veranlaßte ihn die unberechtigte Unzufriedenheit einzelner Schauspieler mit seiner Kritik, die Besprechung der dramatischen Aufführung auf die Dauer ganz aufzugeben (vgl. Hamb. Dram. VII. 3. Anm. 3; X. B. 4). Bedauernswerter für das Werk war es aber, daß die Zeitschrift, nachdem kaum einige dreißig Blätter erschienen waren, zunächst in Leipzig und dann in Hamburg selbst nachgedruckt wurde, was nach den Preßverhältnissen der damaligen Zeit nicht verhindert werden konnte. Daher stellte Lessing die Ausgabe in einzelnen Blättern eine Zeitlang ein, ließ dann wieder, nachdem er zur Sicherung seines Unternehmens hinlängliche Vorsorge getroffen zu haben glaubte, einige Monate hindurch wöchentlich vier Blätter erscheinen, so daß bis Ende April 1768 der ganze erste Band und Nummer (oder Stück) 53—82 des zweiten Bandes in den Händen der Abnehmer waren; aber durch den aller Vorsorge zum Trotze fortdauernden Nachdruck verzögerte sich die Herausgabe der weiteren Nummern doch bis Ostern 1769[1]. Dann stellte Lessing die Arbeit, welche ihm durch diese Verhältnisse verleidet war, ein, und die „Hamburgische Dramaturgie“ blieb ein Torso wie der „Laokoon“. Doch auch so noch hat das Werk einen unschätzbaren Wert; es enthält nur die Besprechung der vom 22. April bis zum 28. Juli 1767 aufgeführten zweiundfünfzig Dramen, aber einen unerschöpflichen Reichtum bahnbrechender Ideeen, durch welche in „die dürren Gefilde der deutschen Dichtung“ und „die vertrockneten Lebensadern des deutschen Geistes“ ein frischer Lebenssaft geleitet

---

[1] Die Überschriften der einzelnen Stücke zeigen das Datum der Tage, an denen sie nach dem ursprünglichen Plane erscheinen sollten.

und der Blüte dramatischer Dichtung, wie sie sich wenige Jahrzehnte später entfaltete, das Feld bereitet wurde.

4. Die Elemente eines nationalen Dramas, wie sie sich auf der Grundlage der mittelalterlichen Spiele im Laufe des 16. Jahrhunderts gebildet hatten, waren durch die Ungunst der Folgezeit längst verschüttet. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts erschienen in Deutschland die sogenannten „englischen Komödianten", die ersten Schauspieler von Beruf. Diese brachten rohe Bearbeitungen englischer und niederländischer Stücke zur Aufführung, Trauerspiele voller Blut- und Schauderscenen, in hochtrabendem Pathos und geziertem Schwulst geschrieben, „Haupt- und Staatsaktionen" genannt, daneben Possenspiele burlesker Art, in welchen dem Hanswurst die Hauptrolle zugewiesen war, und die sich durch die äußerste Trivialität und abgeschmackten Witz charakterisierten. Neben diesem „volkstümlichen Drama" stand das auf Nachahmung ausländischer Muster beruhende und auf den Geschmack der Höfe berechnete „Kunstdrama". Durch die Wiedergeburt des klassischen Altertums war man in gelehrten Kreisen mit dem Drama der Griechen und Römer bekannt geworden, und die damals in ihrer Blüte stehende Schaubühne der Franzosen und Italiener war der Mehrzahl der Gebildeten aus eigener Anschauung bekannt, zumal seit dem dreißigjährigen Kriege einzelne deutsche Höfe französische Theater eingerichtet hatten. Als der Begründer dieses Kunstdramas kann M. Opitz (1597—1639) bezeichnet werden, der wenigstens durch Übersetzungen auf die antike Tragödie hinwies. Ihm folgten A. Gryphius (1616—1664), D. K. von Lohenstein (1635—1683) und Chr. Weise (1642—1708). Gryphius und Lohenstein lehnten sich zwar der äußeren Form nach an die ausländischen Muster, aber inhaltlich unterschieden sich ihre Tragödien wenig von den Greuelgeschichten der Haupt- und Staatsaktionen; Weise schlug eine volkstümlichere Richtung ein, verfiel dabei aber auch in den trivialen Ton der Volksdichtung. Höher stehen Gryphius und Weise als Lustspieldichter; aber ihre zahlreichen Nachahmer trugen nur dazu bei, das Lustspiel immer mehr zu erniedrigen und zur platten Gemeinheit herabzuwürdigen. Neben dem Drama wucherte nun noch das von Opitz in Deutschland eingeführte und zur Oper ausgebildete

„Sing- und Schäferspiel", das an einzelnen Orten, namentlich in den Handelsstädten, alle übrigen dramatischen Gattungen sogar völlig verdrängte.

5. Gegen diese Unnatur und Roheit eröffnete der Leipziger Professor Joh. Christoph Gottsched (1700—1766) einen vernichtenden Kampf. Seine Absicht war gut, seine Mittel aber verfehlt. Er ging darauf aus, den Deutschen ein würdiges Theater zu geben, aber er verkannte die deutsche Natur ganz und gar, wenn er es nach dem Vorbild der Franzosen zu gestalten suchte. Seinen Zweck suchte er durch Übersetzungen französischer Dramen und durch französischem Geschmack folgende Originalstücke zu erreichen, wie er denn in seinem „Sterbenden Cato" das Musterstück einer Tragödie, wie sie sein soll, geschaffen zu haben sich rühmte. In seinen Bestrebungen wurde er eifrigst von seiner Gattin, geb. Kulmus (1713—1762), die selbst eine Reihe von Übersetzungen und eigene Stücke anfertigte, sowie von zahlreichen Anhängern und Schülern unterstützt. In der „Deutschen Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet" (Leipzig 1740—45) veröffentlichte er eine Sammlung von Dramen, die er als mustergültig bezeichnete, deutsche Originalstücke von ihm selbst, seiner Gattin, Joh. El. Schlegel und anderen, sowie Übersetzungen von Stücken Corneilles, Racines, Voltaires, Molières. Aber seine Bemühungen würden wohl nur in engeren Kreisen Erfolg gehabt haben, wenn es ihm nicht gelungen wäre, auch die Schauspieler in sein Interesse zu ziehen. Er gewann die Frau Neuber, welche seit dem Jahre 1727 mit ihrer Truppe in Leipzig spielte, für seine Pläne und setzte es mit ihrer Hilfe durch, daß auf der Leipziger Bühne zunächst die Haupt- und Staatsaktionen beseitigt und durch nach französischem Geschmack eingerichtete Dramen ersetzt wurden. Dann wurde der Hanswurst von der Bühne verbannt und endlich auch der Oper der Krieg erklärt. So wurde die deutsche Bühne um die Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich ganz in die Bahnen des französischen Geschmackes eingelenkt, und wenn Gottscheds Ansehen auch nach dem Streite mit den Zürichern und nach dem Erscheinen von Klopstocks „Messias" auf anderen Gebieten schwand, das Theater behielt die von ihm eingeschlagene Richtung unverändert bei; und so sind denn auch von den

Dramen, die auf der Hamburger Bühne bis zum 28. Juli zur Aufführung gelangten, nicht weniger als fünfunddreißig Übersetzungen aus dem Französischen, die siebenzehn übrigen bis auf eine ganz geringe Zahl deutsche Originalstücke nach französischem Geschmack.

6. Die Blüteperiode des französischen Dramas fällt in das Zeitalter Ludwigs XIV., und wie das französische Drama ein Erzeugnis des französischen Nationalcharakters ist, so ist ihm auch, wie der ganzen damaligen Zeitrichtung, der Charakter der französischen Hofluft des 17. Jahrhunderts aufgeprägt. Unter der Gunst des Hofes aufgewachsen zielt die Tragödie auf den Beifall des Hofes; ihre Helden denken und handeln wie die Höflinge Ludwigs XIV., sogar die Gestalten aus der antiken Sage und Geschichte begegnen sich mit französischer Galanterie, überlegen wie die berechnenden Politiker ihrer Zeit und setzen an die Stelle der natürlichen Regungen des menschlichen Herzens kalte, verstandesmäßige spitzfindige Betrachtung. Dazu bewegen sich sämtliche Dramen in den durch das Gesetz der „drei Einheiten“ gezogenen engen und alle dramatische Entwicklung einschnürenden Schranken. Nimmt man dazu die übertriebene Feinheit des tragischen Stils, die, indem sie den Schein des Gewöhnlichen und Unedlen zu vermeiden sucht, oft gerade dann lächerlich wird, wenn ihr am meisten daran liegt, Würde zu bewahren, nimmt man dazu den im ewigen Einerlei dahinrollenden Alexandriner, der allerdings durch die Cäsur und den Reim Gelegenheit giebt zu den zahlreichen „Pointen und Schlagwörtern, Repliken und Antithesen“, auf denen nicht in letzter Linie die Wirkung des französischen Dramas beruht, so ist schon daraus ersichtlich, wie wenig das französische Nationaldrama dem Wesen des deutschen Geistes entspricht. Anders freilich ist es mit dem französischen Lustspiel, dem Lessing auch alles Recht angedeihen läßt. Doch es ist hier nicht unsere Aufgabe, den Ergebnissen der „Hamburgischen Dramaturgie“ vorzugreifen; wir begnügen uns damit, dieser kurzen Charakteristik eine Skizze der Entwicklung des französischen Dramas von Corneille bis auf Lessings Zeiten zuzufügen.

7. Der Vater des klassischen Dramas der Franzosen ist Pierre Corneille (1606—1684), dessen erstes Meisterwerk,

„der Cid“ (1639), einen geradezu ungeheuren Erfolg errang. Unter seinen späteren Dramen gelten aber nur noch „Horace“ und „Cinna“ als klassische Muster, während die zahlreichen noch folgenden Tragödien des Dichters einen ungleich geringeren Beifall fanden. Den Geist und Stil der durch Corneille begründeten Tragödie brachte Jean Racine (1639—1699) zur Vollendung. In der Schilderung der Leidenschaften steht er weit über Corneille; doch sind die Grundfehler des französischen Wesens auch auf ihn nicht ohne Einfluß geblieben. Auch seine Helden sind Franzosen, er versteht es besser, Leidenschaften zu malen als Charaktere zu ergründen und zu entwickeln, und der Zwang der drei Einheiten macht sich auch in seinen Stücken bemerkbar. Zu den vorzüglicheren seiner Dramen gehören: „Andromaque“, „Britannicus“, „Mithridate“, „Iphigenie“, „Phädra“ und „Athalie“. Neben diesen beiden erwähnen wir aus dieser Zeit nur noch den Bruder des P. Corneille, Thomas Corneille († 1709), von dessen zahlreichen Dramen „Der Graf von Essex“ und „Ariadne“ zu den bekannteren gehören. In dem Zeitalter, welches der Blüteperiode des französischen Dramas folgte und das sich selbst als das „philosophische“ bezeichnet hat, brachte die dramatische Poesie wenig Bedeutendes hervor. Man blieb dem einmal bestehenden Plane getreu; den Ausbrüchen der Roheit blieb der Eingang verschlossen, aber auch den Lauten der Natur und des Herzens, und somit der eigentlichen Poesie. Den ersten Rang unter den Tragikern dieses Zeitalters behauptet Voltaire (1694—1778), der, wenn er auch die ersten Versuche gegen den unleidigen Zwang der klassischen Regeln wagte, doch wesentlich in die Fußstapfen Corneilles und Racines trat oder die Bühne in einen Lehrstuhl seiner philosophischen Ideeen verwandelte. Unter seinen Dramen nennen wir hier: „Ödipe“, „Merope“, „Brutus“, „Cäsar“, „Semiramis“, „Zaïre“, „Alzire“, „Tankred“ und „Mahomet“. Den Neidern Voltaires verdankt einen gewissen Ruf Prosper de Crébillon (1674—1762), den man wegen der Greuel, mit denen er seine Stücke würzte, den „Schrecklichen“ genannt hat.

8. Ein Zeitgenosse Corneilles und Racines war Molière (1622—1673), den die Franzosen mit Recht als einen

der vollendetsten Komödiendichter aller Zeiten betrachten. Er hat nicht nur für Frankreich, sondern für die moderne Welt überhaupt die Bedeutung, der Schöpfer und Vollender des Charakterlustspiels zu sein. Rasche Entwicklung der Handlung, ein lebhafter und gewandter Dialog sowie unübertreffliche Wahrheit in der Charakterschilderung zeichnen ihn vor allem aus. Bei alledem ist das Lustspiel Molières nur das Produkt eines außerordentlichen Talentes; das Genie, welches die Lustspiele Shakespeares geschaffen, ist darin nicht zu entdecken. Über den beschränkten Gesichtspunkt seiner Landsleute vermochte er sich nicht zu erheben, für die das Lächerliche wesentlich in dem Widerspruch gegen die Meinung der Mehrzahl besteht, und „deren Moralphilosophie darauf hinausläuft, anderer Leute Vorurteil zu schonen und daraus auf anständige Weise soviel Vorteil als möglich zu ziehen." Die vorzüglichsten seiner Lustspiele sind: „Die Schule der Männer", „Die Schule der Frauen", „Der Menschenfeind" (misanthrope), „Der Geizhals", „Die gelehrten Frauen", „Tartuffe". Von seinen Nachfolgern ist der bedeutendste Jean François Regnard († 1709), dessen Charakter- und Intriguenstücke voll Witz, Natur und komischer Laune sind. In dem philosophischen Zeitraum sank das Lustspiel von der Höhe, die es durch Molière gewonnen, rasch wieder herab. Die geschraubte Sprache Chamblains de Marivaux (1688—1765) wurde als „Marivaudage" sprichwörtlich, und Destouches (1680—1754), der zum Stile Molières zurückkehrte und als feiner Charakterzeichner galt, blieb doch nur ein mittelmäßiger Nachahmer seines Meisters; nicht höher stand Favart († 1792), der sich aber durch seinen gewandten und feinen Witz einen Namen verschafft hat.

9. Neben der eigentlichen Komödie bürgerte sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich eine neue Gattung des Lustspiels ein, die sogenannte „comédie larmoyante". Ihr Hauptziel geht darauf hinaus, die Herzen der Zuhörer zu rühren und durch Rührung für die Tugend empfänglich zu machen. Um dieses Ziel desto sicherer zu erreichen, nahm man die Handlung des Stückes aus dem gemeinen bürgerlichen Leben. Aber wie unnatürlich das Ziel dieses Lustspiels mit seinen thränenreichen Helden und Heldinnen

war, so widernatürlich war auch das Mittel, da man sich damit begnügte, das gemeine Alltagsleben wiederzugeben und, um nicht frostig und schwülstig zu bleiben, oft platt und prosaisch wurde. Der Keim dieser Neuerung findet sich bereits in den Stücken des obengenannten Destouches. Aber den ersten durchschlagenden Erfolg erzielte Nivelle de la Chaussee (1691—1754) mit seinem „Modernen Vorurteil“; einer gleichen Richtung folgten seine „Melanide“, „Die Gouvernante“ und „Die Mütterschule“. Die Lorbeeren, welche de la Chaussee geerntet hatte, veranlaßten Voltaire, sich auch in dieser Gattung zu versuchen, und so schrieb er denn seinen „Verlorenen Sohn“ und seine „Nanine“. Bald darauf suchte Denis Diderot (1713—1784) die comédie larmoyante mit dem bürgerlichen Trauerspiel, wie es sich in England entwickelt hatte, zu einer neuen, höheren Gattung zu vereinen; seine beiden Dramen „Der natürliche Sohn“ und „Der Hausvater“, beide in Prosa, lassen aber die Absicht zu rühren und zu belehren viel zu sehr hervortreten, als daß sie ihren Zweck hätten erreichen können. Mit der Richtung Diderots verwandt war die einige Jahre vor dem „Natürlichen Sohn“ erschienene „Cénie“ der Frau von Graffigny (1695—1758).

10. Es war nicht das erste Mal, daß Lessing gegen die Nachahmung der Franzosen kämpfte, als er die „Hamburgische Dramaturgie“ schrieb. Schon in der seit 1750 mit seinem Freunde Mylius herausgegebenen Vierteljahrsschrift „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ hatte er sich tadelnd darüber ausgesprochen, daß die Deutschen sich zu enge an die Franzosen angeschlossen und sich zu wenig um die Alten und um Shakespeare bekümmert hätten. In der „Theatralischen Bibliothek“ (1755 ff.) hatte er das in Deutschland durch Gellert eingeführte rührende Lustspiel auf seinen eigentlichen Wert zurückgeführt. In den „Briefen die neueste Litteratur betreffend“ (1759 f.) hatte er Gottsched und seine Richtung einer scharfen Kritik unterzogen und darauf hingewiesen, daß das deutsche Drama sich nur auf nationaler Grundlage entwickeln könne. Viel eher als auf die Franzosen hätte Gottsched auf den dem deutschen Charakter weit näher stehenden Shakespeare verweisen sollen; an seinen Meisterwerken würde das deutsche Volk weit mehr Geschmack gefunden haben, würden die Dichter sich ganz

anders erwärmt und begeistert haben als an den artigen und zärtlichen Machwerken der Franzosen. In dem Briefwechsel, den er in den Jahren 1756 und 57 von Leipzig aus mit Nikolai und Mendelssohn führte, hatte er auch schon nachdrücklich auf Aristoteles verwiesen und das Wesen der Tragödie im Anschluß an ihn in seinen Grundzügen entwickelt. Doch damit hatte er sich nicht genügen lassen; er hatte zu gleicher Zeit die deutsche Bühne mit Dramen bereichert, die seine Zeitgenossen in lebendigen Beispielen auf den Weg verwiesen, der sie zur Natur und Kunst zurückführen könnte. Durfte er es doch nicht wagen, sogleich mit dem vollsten Gegensatze zu der damaligen Richtung aufzutreten und unmittelbar an Shakespeare anzuknüpfen, so hatte er doch in dem bürgerlichen Trauerspiel der Engländer einen um so bequemeren Übergang gefunden, als sich dieses leicht an das rührende Lustspiel der Franzosen anschloß. Aber das bürgerliche Trauerspiel stand insofern künstlerisch höher, als es sich nicht bloß an das weiche Gefühl wandte, sondern die den Menschen erschütternde Leidenschaft in ihrer ganzen Gewalt zur Erscheinung brachte. So trat er denn im J. 1755 mit seiner „Miß Sara Sampson“ hervor. Indem er durch dieses Drama die Darstellung moralischer Stoffe aus dem bürgerlichen Leben auf die Bühne brachte, bekundete er, daß er sein von Natur empfindsames Volk richtig beurteilte, und wenn der Stoff und die Personen auch aus der Fremde entlehnt waren, die Auffassung war dennoch eine durchaus volkstümliche. In dem Bewußtsein, daß die deutsche Sprache noch nicht zu der Entwicklung gekommen sei, die den Gebrauch des Verses gestattete, hatte er das Drama in Prosa geschrieben; ihm war es zunächst genug, wenn er den steifen Alexandriner verdrängte und die Prosa als eine Schule hinstellte, an welcher die Kräfte sich üben könnten, bevor sie sich an eine schöne Kunstform wagen dürften. Aber dieses bürgerliche Drama war doch nur der Vorbote einer lebensvolleren Entwicklung, deren erste schöne Frucht wir in der „Minna von Barnhelm“ erblicken, dem ersten wahrhaft volkstümlichen Lustspiel des deutschen Volkes. In ihm vereinigte sich alles, was einem Drama nationale Bedeutung zu geben vermag, und in künstlerischer Hinsicht übertraf es bei weitem alles und jedes, was die deutsche Bühne bis dahin

aufzuweisen hatte. Dieser echt deutschen That, diesem ersten entscheidenden Siege des deutschen Geistes über das Franzosentum folgte dann der geradezu vernichtende Schlag, den Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ führte.

11. Die Aufgabe der „Hamburgischen Dramaturgie“ mußte in erster Linie eine negative sein. Es galt, den Deutschen zu zeigen, daß ihre dramatischen Dichter auf Irrwegen wandelten, und daß das französische Drama keineswegs Anspruch darauf erheben könne, als würdiges Muster der Nachahmung zu gelten. Aber nicht minder bedeutungsvoll als diese negative war die positive Aufgabe, die Lessing sich stellte, in Anlehnung an den von den Franzosen so mißverstandenen Aristoteles die Regeln der dramatischen Dichtkunst klarzulegen, an Stelle der Franzosen in den in ihrer wahren Größe erwiesenen Alten und dem dem deutschen Geiste so nahestehenden Shakespeare würdige Muster der Nachahmung aufzustellen und so die Grundsätze zu entwickeln, welche auf die Dauer zu einem nationalen und künstlerisch vollendeten Drama mit Notwendigkeit führen mußten. Die Form des Werkes war durch die Bestimmung bedingt, der es zunächst dienen sollte, und daher ist die „Hamburgische Dramaturgie“ noch weniger ein „systematisches“ Buch als der „Laokoon“. Aber es war auch viel fruchtbarer, von dem besonderen Fall ausgehend langsam Faden an Faden zu knüpfen und so allmählich zu einem Ziele zu führen, wo der Gedankenkreis sich dennoch systematisch abschließt. Meist ist es eine von anderer Seite für oder wider das bebetreffende Stück gemachte Bemerkung, die Lessing aufgreift; er bekämpft oder erweitert diese, fügt neue Bemerkungen hinzu und führt auf diese Weise den einmal ins Interesse gezogenen Leser bald mitten in die ernsthafteste Untersuchung, die jedesmal mit irgend einem bedeutungsvollen Ergebnis abschließt. Bisweilen scheint er ohne ersichtlichen Grund vom Wege abzuschweifen; aber diese scheinbare Willkür erweist sich bald als höchst fruchtbar, um neue Mittel aufzufinden, die auf dem Hauptwege zum Ziele führen. Man könnte versucht sein, es als ein Hemmnis einer gründlichen, allgemeinen Untersuchung anzusehen, daß Lessing an die Folge der aufgeführten Stücke gebunden war; man hat darauf aufmerksam gemacht, daß unter diesen Stücken nicht ein einziges Meister-

werk Corneilles sich findet, daß Racine sogar nicht einmal vertreten ist, und Franzosen wie Franzosenfreunde haben Lessing geradezu einen Vorwurf daraus gemacht, daß er nicht Gelegenheit genommen habe, wenigstens Racine einer günstigeren Beurteilung zu unterziehen; aber dieses Hemmnis ist nur scheinbar, und dieser Vorwurf ergiebt sich als hinfällig, wenn man die Hauptabsicht im Auge behält, welche Lessing in seiner „Dramaturgie" verfolgte. Diese Hauptabsicht ging auf den Kampf gegen die falsche Richtung, und diese als solche zu erweisen, dazu hätten die Dramen Racines und die Meisterwerke Corneilles zwar ebensowohl Gelegenheit geboten als die Dramen Voltaires und die weniger hoch im Ansehen stehenden Tragödien Corneilles, aber dazu waren diese auch nicht weniger geeignet als jene.

Die Sprache der „Hamburgischen Dramaturgie" ist eben Lessings Sprache. Die schlichte, einfache Natur, die sich fernhält von jeder Künstelei und Gesuchtheit, die Schärfe und Klarheit des Ausdrucks, die unendliche Mannigfaltigkeit der Wendungen und die oft in dialogischer Lebendigkeit sich ergehende Darstellung machen Lessings Prosa zur anziehendsten Lektüre[1].

Für die Entwicklung der deutschen dramatischen Dichtung ist die „Hamburgische Dramaturgie" epochemachend geworden, und hat die ästhetische Forschung nach Lessings Zeiten auch weiter gearbeitet, hier und da ergänzt, was er vielleicht übersehen hatte, hat sie in einzelnen Punkten oft sogar ganz abweichende Ergebnisse zutage gefördert, auch für unsere Zeiten

[1] Lessings Sprache hat manche von dem heutigen Sprachgebrauch abweichende Eigentümlichkeiten in Wörtern, Wortformen und Konstruktionen. Dahin gehören u. a. Substantive auf -ung und -schaft (Verabscheuung, Teilnehmung, Endschaft), starke Deklinationsformen statt der schwachen und umgekehrt, die Auslassung der Hilfsverba „haben" und „sein", namentlich in relativen, aber auch in konjunktionalen Nebensätzen, so jedesmal, wenn zwei Hilfsverben zusammentreffen würden; auch Gallicismen und Latinismen kommen vor, so z. B. mehrfach der Accusativ mit dem Infinitiv. Andere Abweichungen vom heutigen Gebrauche werden in den Erläuterungen erwähnt werden. Einzelne jetzt ganz ungewöhnliche Formen, wie z. B. die Genitivbildung des mit dem Artikel versehenen Eigennamens (des Shakespears, des Voltaires u. dgl.), sind in der vorliegenden Ausgabe verändert, wie denn auch die Orthographie der heutigen Zeit angepaßt ist.

noch ist nichts erquicklicher, nichts lehrreicher, als diesem Manne auf seinen Wegen ernster Untersuchung zu folgen und seine Gedanken nochmals nachzudenken.

12. Es war freilich noch ein weiter Weg, den die deutsche Dichtung auf den vorgezeichneten Pfaden bis zu ihrer höchsten Vollendung zurückzulegen hatte. Die erste Wirkung der „Dramaturgie" war sogar weit davon entfernt, Dichter und Kritiker zur Einsicht und höheren Thätigkeit anzuregen. Lessings Studiengenosse, Chr. Fel. Weiße, fühlte sich über die abfällige Beurteilung seines „Richard III." aufs tiefste verletzt, die Anhänger des französischen Geschmacks, wie der Haller Professor Chr. Ad. Klotz, entsetzten sich über alle Maßen ob dieses schonungslosen Angriffs auf Werke, die sie bis dahin als die unübertrefflichen Schöpfungen erhabener Genies anzusehen sich gewöhnt hatten; anderseits hatte der Hinweis auf Shakespeare und die Verurteilung des französischen Regelbannes in Verbindung mit der zuerst von dem Engländer Young in seiner Schrift „Über den Geist der Originalwerke" (1759), und dann in Deutschland selbst unter anderen von Gerstenberg und Herder gepredigten Rückkehr zur „Natur und Originalität" zunächst nur die Folge, daß einige jugendlichen Stürmer allen Regelzwang überhaupt verwarfen und in ihrer einseitigen und verstandeslosen Auffassung des britischen Dichters Werke für Nachahmungen Shakespeares ausgaben, die an Ungeheuerlichkeit des Inhalts sowie an Willkür und Kunstlosigkeit der Form alles Frühere hinter sich ließen. Aber wie wenig auch damals die „Hamburgische Dramaturgie" in ihrer wahren Bedeutung erfaßt wurde, allmählich befruchtete sie doch die bessern Geister mit ihren Ideeen, und nachdem diese einmal den Anfang gemacht, da konnten sich auch die Widerstrebenden ihrer Wirkung nicht mehr entziehen. Unter den Zeitgenossen war es besonders Herder, der innigst von Lessings Werk ergriffen wurde und auch Göthe dafür begeisterte. Wie Schiller darüber gedacht, dafür zeugt die Äußerung, die er in einem Briefe an Göthe that, und die wir an dieser Stelle anzuführen uns nicht versagen können. „Ich lese jetzt," schreibt er," Lessings Dramaturgie, die in der That eine sehr geistreiche und belebte Unterhaltung giebt. Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was

die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefaßt hat. Liest man nur ihn, so möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutschen Geschmacks schon vorbei sei; denn wie wenig Urteile, die jetzt über die Kunst gefällt werden, dürfen sich an die seinigen stellen." Doch mehr als diese Worte zeugen die Dramen unsrer beiden Dichterheroen, wie viel sie Lessing schulden. So hat Lessings Kritik mehr als alles andere dazu beigetragen, „dem Dichter das innerste Wesen seiner Kunst zu erschließen, ihre Geheimnisse ans Licht zu ziehen und für ihre Ausübung die Mittel und Wege zu zeigen, die mit Zuversicht zu ihren höchsten Zielen eingeschlagen werden konnten."

Ankündigung.

1. Es wird sich leicht erraten lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen[1], nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt[2], und ihre Äußerungen sind sowohl hier als auswärts von dem feinern Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdienet und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

2. An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gesparet werden; ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret[1], sein Urteil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden! Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster[2] für das Publikum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rate gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner, nicht jeder, der die Schönheiten e i n e s

---

1. — [1] Vgl. Einl. 1. — [2] Bezieht sich auf die von Löwen Ende 1766 veröffentlichte „Vorläufige Nachricht“, worin er den Zweck und die Bedeutung des Unternehmens darlegte.

2. — [1] verhören hier = zu Ende hören. — [2] Kritikaster, schlechter Kritiker.

Stücks, das richtige Spiel eines Acteurs[2] empfindet, kann darum auch den Wert aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicherweise noch weiter entfernt; und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist. Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verlieret, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herum irret.

3. Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit; aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführet werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist, und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urteilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinanderzusetzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Acteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

4. Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel

[2] In Lessings Zeit war die franz. Bezeichnung für Schauspieler geläufiger als die deutsche.

davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Mut benommen, und dieser wird sicher gemacht. Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat. Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken! er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken. Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst, der zu viel verspricht, und der zu viel erwartet.

5. Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urteile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767.

I. Cronegks „Olint und Sophronia".

(Kritik des Dramas. Die scenische Darstellung [Aktion u. Deklamation]. Prolog und Epilog.)

[Stück 1—7.]

A. 1. Das Theater ist den 22. vorigen Monats[1] mit dem Trauerspiele „Olint und Sophronia"[2] glücklich eröffnet worden.

Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Wert dieses Stückes konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln,

---

A. 1. — [1] Vgl. die Ankündigung, 5. — [2] Inhalt: Olint, ein heimlicher Anhänger der Christengemeinde in Jerusalem, teilt seinem Vater Evander mit, daß er das von dem mohammed. Priester Ismenor den Christen entrissene und in der Moschee aufgestellte Christusbild geraubt und an Gottfried von Bouillon gesandt habe. Der Sultan Aladin, der in Olint einen seiner getreuesten Diener sieht, will ihn auf Bitten der den Jüngling heimlich liebenden Perserin Clorinde mit dem Oberbefehl gegen die Christen betrauen. Da meldet Ismenor den Raub des Bildes; Aladin schwört, alle Christen töten zu lassen, wenn der Thäter nicht entdeckt wird, und beauftragt Olint, den Thäter aufzusuchen. — Die christl. Jungfrau Sophronia erklärt ihrer Freundin Serena, daß sie entschlossen sei, für ihre Glaubensgenossen zu sterben. Sie bekennt sich dem Sultan als die Thäterin und wird gefangen abgeführt. Olint selbst ist nach Rücksprache mit seinem Vater entschlossen, seine That zu gestehen, und wird in diesem Entschlusse noch bestärkt, als er vernimmt, daß die von ihm geliebte Sophronia sich opfern will. — Es folgt ein edler Wettstreit zwischen den beiden, den zu schlichten Ismenor beauftragt wird. Clorinde sucht den Olint zu retten und bietet ihm ihre Hand an; wie er ihr aber seine Liebe zu Sophronia gesteht, wird sie zur heftigsten Rachsucht entflammt. — Clorinde will Sophronia töten, wird aber durch ihren wahrhaft christlichen Sinn so gerührt, daß sie beider Leben vom Sultan erbitten will. (Über den von zweiter Hand zugefügten Schluß des Dramas vgl. A. 7.)

wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen können.

„Olint und Sophronia“ ist das Werk eines jungen Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er nach dem Urteile seiner Freunde für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter aus allen Zeiten und Nationen hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht ebenso zweifelhaft zu lassen?

2. Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso[1]. Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nötig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der bloß witzige[2] Kopf nachzumachen, vergebens sich martert.

3. Tasso scheinet in seinem „Olint und Sophronia“ den Virgil in seinem Nisus und Euryalus[1] vor Augen gehabt

---

2. — [1] „Befreites Jerusalem“ Ges. II. Str. 1—54. Auf den Rat des Zauberers und Renegaten Ismenor läßt Aladin aus dem Tempel der Christen ein Madonnenbild fortnehmen und in der Moschee aufstellen, weil dann die Mauern Jerusalems für die Kreuzfahrer unübersteiglich sein würden. Das Bild wird aber geraubt, und alle Christen sollen zur Sühne dieses Frevels ausgerottet werden. Die frommsinnige Sophronia will für ihre Glaubensgefährten den Opfertod erleiden und bekennt sich als Thäterin. Da nun aber auch Olint, der die Sophronia heimlich liebt, sich des Raubes schuldig erklärt, so sollen beide sterben. Schon auf dem Scheiterhaufen, werden sie gerettet durch die Dazwischenkunft der Perserin Clorinde, welche dem Aladin ihre Hilfe im Kampfe gegen die Christen anbietet. — [2] witzig = geistreich.

3. — [1] Vgl. Virgils „Äneïs“ V. 294 ff. u. IX. 176 ff.

zu haben. So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmütiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte; hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit giebt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe so wirksam zeiget, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiß, eine fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts, als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

4. Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Mensch, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Aladin den Rat giebt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht eben so unwissend war, als es der Dichter zu sein scheinet, so konnte er einen solchen Rat unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheeen. Cronegk verrät sich in mehrern Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beiwohnet. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringet. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter“, und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach' und Strafe rüsten,
Ihr Götter? Blitzt! vertilgt das freche Volk der Christen!“[1]

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Kostüm vom Scheitel bis zur Zehe genau zu beobachten gesucht; und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

---

4. — [1] Worte Ismenors nach dem Raube des Bildes. Aufz. I. Scene 3.

5. Beim Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden, oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Thäter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz“; aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube giebt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine That sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen. Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennet, so ist es nichts mehr als Schuldigkeit, und keine Großmut. Beim Tasso läßt ihn bloß die Liebe diesen Schritt thun; er will Sophronien retten oder mit ihr sterben, mit ihr sterben, bloß um mit ihr zu sterben; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verzehret zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denket an nichts, was er jenseit dem[1] Grabe zu hoffen habe, und wünschet nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und vertrauter sein möge, daß er auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin und einem hitzigen, begierigen Jünglinge ist beim Cronegk völlig verloren. Sie sind beide von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märtertum im Kopfe; und nicht genug, daß er, daß sie für die Religion sterben wollen; auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu.

6. a. Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern sieht, hört man auf zu bewundern. Was in „Olint und Sophronia“ Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören

---

5. — [1] „Diesseit“ und „jenseit“ finden sich bei L. und andern Schriftstellern des v. Jahrh. öfters mit dem Dativ.

diese frommen Bravaden[1] so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

b. Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrenteils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender[1], der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzet, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen itzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene ebenso sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählet, daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloß stellet! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns ein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden.

c. Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander

6. a. — [1] Bravade (frz.), prahlerische Redensart.
6. b. — [1] Beachte die starke Form nach dem hinweisenden Fürwort.

abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Detail über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauschet hat, zurück. Dieses auf die vierte Scene des vierten Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christentum an, aber in ihrer letzten Stunde, aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugethan gewesen [1], feine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, dürfte überhaupt noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessiert. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht [2]? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt,

---

6. c. — [1] Tasso erzählt (Ges. XII. Str. 1—69), Clorindens Mutter habe ihr Kind einem Sklaven zur Taufe übergeben, dieser aber den Auftrag nicht vollzogen. Dieses erfährt Clorinde in dem Augenblicke, da sie in den Kampf gegen die Christen ziehen will. In ihrem Innersten erregt stürzt sie sich in die Schlacht, wird von dem Helden Tankred tödlich verwundet und verlangt sterbend von ihm die Taufe. — [2] Über diese Aufgabe der Tragödie vgl. XVIII. B. 13. a. b.

wäre also mein Rat, -- man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführet. Dieser Rat, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemütern zu statten kömmt, die ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

7. Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien dazugefüget; eine Feder -- denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar[1]. Der Ergänzer hat allem Ansehen nach die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmut ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer zu erraten, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinander setzen wollen, ohne den Tod zu Hilfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: Aber woran stirbt sie denn? Woran? am fünften Akte, antwortete dieser. In Wahrheit, der fünfte Akt ist eine garstige böse Staupe[2], die manchen hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprachen.

B. 1. Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellet worden. Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich und die andern gut gespielet haben. Wen in den Nebenrollen ein Anfänger oder sonst ein Notnagel[1] so sehr

---

7. — [1] Der Schluß stammt von einem Wiener Dichter Namens Roschmann. — [2] Staupe, eig. Hundekrankheit, hier im Sinne von Seuche überhaupt gebraucht.

B. 1. — [1] Notnagel, Aushelfer in Verlegenheitsfällen.

beleidiget, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien[2] und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick ist.

2. Herr Eckhof war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olint, aber imgrunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will, man erkennet ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

3. Die eingestreuten Moralen[1] sind Cronegks beste Seite. Er hat so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine und witzige Antithesen für gesunden Verstand einzuschwatzen. Zwei dergleichen Zeilen, in dem ersten Akte, hatten eine besondere Wirkung auf mich, die eine: „Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht." Die andere: „Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht." Ich ward betroffen, in dem Parterr eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Teils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterr findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Teils fiel es mir zugleich

---

[2] Utopien (Nirgendwo), die fabelhafte Insel, auf welcher der engl. Kanzler Thomas Morus († 1535) seinen Roman „De optimo rei publicae statu" spielen läßt.

3. — [1] Moralen, dasselbe, was vorher als Sittensprüche und allgem. Betrachtungen bezeichnet ist; in kurzer, prägnanter Fassung werden sie zu Sentenzen, als Lebensregeln zu Maximen.

mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmel den meisten Anteil möge gehabt haben. Es ist nur ein Athen gewesen, es wird nur ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmt zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft nicht anders als so habe urteilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich auf einer andern Seite der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse um des Bösen wegen wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden[2] für die höchste Schönheit des Trauerspieles hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer notwendig Unmenschen sein müssen.[3] Priester haben in den falschen Religionen so wie in der wahren Unheil gestiftet, aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die, zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

4. Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Hr. Eckhof), daß wir auch die gemeinste[1] Moral so gern von ihm hören?

---

3. — [2] Tirade, jede längere Stelle eines Dramas in Versen oder in Prosa, dann phrasenhafter Wortschwall. — [3] = hätten sein müssen.
4. — [1] gemein = alltäglich.

Was ist es eigentlich, was ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle eben so unterhaltend finden sollen.

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergehet; man muß ebenso wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es verstehet sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernet sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Ebenso ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns muß argwöhnen lassen, der Acteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

5. Aber die richtige Accentuation ist zur Not auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Acteur, der eine Stelle nur *versteht*, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich *empfindet*! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtnis gepräget hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftiget; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Acteur wirklich viel Empfindung *haben*, und doch keine zu haben *scheinen*. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennet, und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urteilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Acteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen

wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht; denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegenteils kann ein anderer so glücklich gebauet sein, er kann so entscheidende Züge besitzen, alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen, er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben, kurz, er kann mit allen zur Pantomime [1] erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielet, von der innigsten Empfindung beseelet scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung zufolge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen [2] der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirket werden, er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Acteur soll z. B. die äußerste Wut des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergröbsten Äußerungen des Zornes einem Acteur von ursprünglicher Empfindung abgelernet hat und getreu nachzumachen

5. — [1] Pantomime = Gebärdenspiel. — [2] Modifikationen, wechselnde Erregungen

weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen[3], die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht, so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen, kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.

6. Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Acteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein. Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen, er ist kein bloßer symbolischer Schluß[1], er ist eine generalisierte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein. Folglich mit B e g e i s t e r u n g und G e l a s s e n h e i t, mit F e u e r und K ä l t e? — Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber nach Beschaffenheit der Situation bald dieses, bald jenes hervorsticht. Ist die Situation r u h i g, so muß sich die Seele durch die Moral

---

[3] Nebenform zu Augenbrauen.

6. — [1] symbolischer Schluß = Analogieschluß, generalisieren = verallgemeinern. L. will sagen, die handelnde Person schließe nicht analogisch von einer allgemein gültigen Wahrheit auf ihre individuellen Umstände, sondern der von ihr ausgesprochene Satz sei ein durch diese Umstände in ihr hervorgerufener Gedanke, dem sie die Form einer allgemeinen Wahrheit verleihe (also nicht sowohl ein Analogieschluß als ein eigentlicher Induktionsschluß).

gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück oder ihre Pflichten bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und mutiger zu beobachten. Ist die Situation hingegen *heftig*, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtiger Entschließungen geben zu wollen scheinen. Jenes erfordert einen erhabnen und begeisterten Ton, dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Räsonnement in Affekt[2] entbrennen, und hier Affekt in Räsonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen ebenso stürmisch heraus als das Übrige, und in ruhigen beten sie dieselben ebenso gelassen her als das Übrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt, und daß wir sie in jenen ebenso unnatürlich als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abstechen muß, und Gold auf Gold brodieren[3] ein elender Geschmack ist.

7. Durch ihre Gestus[1] verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer *heftigen* Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheinet, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgiebt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener, die Glieder alle geraten in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit

---

[2] Räsonnement, ruhige Überlegung; Affekt, Ausdruck der Leidenschaft. — [3] brodieren (frz.), sticken.

7. — [1] Gestus (Gesten), Hand- oder Körperbewegung.

eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus, — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abzielet, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzet allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben während der Reflexion die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden[2] Mienen, in diesem entbrannten Auge und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers bestehet die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein, nur mit dem Unterschiede, daß der Teil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben gesucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern heraus arbeiten möchte.

8. Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen in ruhigen Situationen die Moral gesprochen zu sein liebt?

a. Von der Chironomie der Alten, das ist, von dem Inbegriff der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Voll-

---

[2] = ausdrucksvoll.

kommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten imstande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikuliertes Geschrei behalten zu haben, nichts als das Vermögen Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixierte[1] Bedeutung zu geben, und wie sie unter einander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhängenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man bei den Alten den Pantomimen[2] nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weitem so geschwätzig nicht als die Hände des Pantomimens[3]. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache, bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle[4] Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich[5] also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber ebenso wenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer[6], sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krieplichten[7] Achte abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden

---

8. a. — [1] fixierte, bestimmte, charakteristische. — [2] Der Pantomime war bei den Alten ein Spieler, der sich mit Ausschluß der Sprache bloß durch künstliche Bewegungen des Leibes, durch Tanz, durch Mienen- und Gebärdespiel verständlich machte. — [3] Beachte die ungewöhnliche Deklinationsform. — [4] konventionelle, durch Gebrauch und Herkommen festbestimmte. — [5] sich gebrauchen, urspr. = sich anstrengen, dann mit Gen. = gebrauchen, sich bedienen; so ganz gewöhnlich im 16. u. 17. Jahrh., seltener im 18. — [6] Das Wort Frauenzimmer wurde in L.s Zeit kollektivisch gebraucht. — [7] krieplicht (mundartl.) = krüppelig, verkümmert.

Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion geben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o, der glaubt uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien[8] bewegen zu lernen, aber nach allen Seiten mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Übung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen, nicht aber in der Meinung, daß das Agieren selbst in weiter nichts als in der Beschreibung solcher schönen Linien immer nach der nämlichen Direktion bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras[9], vornehmlich weg bei moralischen Stellen mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hinter einander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuett[10] die Hand giebt, mir zureicht oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

b. Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein[1]. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen, wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen

[8] Hogarth stellte in seiner „Zergliederung der Schönheit" (1753) die Schlangenlinie als die angenehmste Form für das Auge dar, wie er denn überhaupt sämtliche Linien darstellen zu können glaubte, welche die Form der Schönheit enthielten. — [9] Portebras (frz.), die graziöse Haltung und Bewegung der Arme. — [10] Menuett (frz.) (gew. Neutr.) urspr. ein frz. Nationaltanz, der sich in gravitätischem Tempo bewegt und daher eine schöne Haltung des Körpers und zierliche Bewegung der Füße und Arme erfordert.

8. b. — [1] bedeutend sein = Bedeutung haben; Sinn: die Bewegung muß dem Gedanken entsprechen. Verbindet sich diese Bewegung mit schönen Formen, so wird sie malerisch. Wo sie aber nicht bloß die Rede begleitet, sondern an sich den Gedanken oder die Empfindung der handelnden Personen ausdrückt, da wird sie pantomimisch.

Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch in Beispielen zu erläutern. Itzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art giebt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind dieses mit einem Worte die individualisierenden[2] Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wenn es daher ein Mittel giebt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen[3], und wenn dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Beispiel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es itzt beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfahre[4], als er ihnen gedrohet, so kann Evander, als ein alter Mann, nicht wohl anders, als ihm die Betrüglichkeit unsrer Hoffnungen zu Gemüte führen.

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betrügen!“

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.“

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen, und fähret fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.“

---

[2] individualisierend = charakteristisch, den Empfindungen der handelnden Person und ihrer augenblicklichen Lage entsprechend. — [3] die in der allgemeinen Wahrheit liegende Analogie zu dem besonderen Fall auf diesen besonderen Fall anschaulich zurückzuführen. — [4] O. u. S. Aufz. II. Sc. 4.

Diese Sentenzen, mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer sein, als sie ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft"

muß in dem Tone, mit dem Gestus der väterlichen Warnung an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft"

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich notwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken[5], daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sei, von dem er gelte. —

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Hrn. Eckhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

9. Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln[1] gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Aktricen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besondrer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Accent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiß den verworrensten, holprichtsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präcision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Kommentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement[2], welches von einer sehr glücklichen Empfindung, oder von einer sehr richtigen Beurteilung

---

[5] bemerken = bezeichnen.

9. — [1] Beachte die schwache Deklination. — [2] Raffinement, hier im guten Sinne; es fehlte L. wohl an einem entsprechenden deutschen Ausdrucke; doch ließe sich der Sinn annähernd durch „berechnetes Kunstgeschick" wiedergeben.

zeuget. Ich glaube die Liebeserklärung, welche sie dem Olint thuet[3], noch zu hören:

„Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen.
Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
Bewundernd sah ich oft in Krieg und Schlacht nach dir;
Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
Und itzt erkenn' ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
Itzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
Verbrechern gleich gestellt, unglücklich und ein Christ,
Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist:
Itzt wag' ich's zu gestehn; itzt kenne meine Triebe!"

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit,[4] mit welcher Überströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntnis ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab und veränderte auf einmal Stimme und Blick und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsam gezogenen Tone der Verwirrung, kam endlich

„Ich liebe dich, Olint, —"

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich als Heldin, ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war[5], so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten, behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimütigkeit wieder da. Sie fuhr mit der sorglosigsten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

„Und stolz auf meine Liebe,
Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
Biet' ich dir Hand und Herz und Kron' und Purpur an."

---

[3] O. u. S. Aufz. III. Sc. 2. — [4] Eindringlichkeit. — [5] = So sehr sie Kriegerin war.

Denn die Liebe äußert sich nun als großmütige Freundschaft, und die Freundschaft spricht ebenso dreist, als schüchtern die Liebe.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absetzung der Worte

„Ich liebe dich, Olint, —"

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daherrauscht[6], nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer sein als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

10. Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und demohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessieret. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so thut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisieren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns ebenso gleichgiltig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Äußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? —
Entschließe dich!
Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!"

So zittre? Olint soll zittern? er, den sie so oft in dem Tumulte der Schlacht unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen auskratzen? — O, wenn

---

[6] Wie das der Charakter des Metrums (welches?) mit sich bringt.

es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gasconade[1] „So zittre!“ zu sagen: „Ich zittre!“ Sie konnte zittern, so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidiget zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm mit dem Messer an der Gurgel fordern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Ton einer trunkenen Marketenderin rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch thun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wut nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Gebärden ausdrückte.

11. Wenn Shakespeare nicht ein eben so großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens ebenso gut gewußt, was zu der Kunst des einen als was zu der Kunst des andern gehöret. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt[1], eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte euch, läßt er ihn unter andern zu den Komödianten sagen, sprecht die Rede so, wie ich sie euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern Schauspielern thun, seht, so wäre mir es ebenso lieb gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit eurer Hand nicht die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten

---

10. — [1] Gascon(n)ade (frz.) = prahlerische Redensart; die Bewohner der Gascogne standen von jeher in dem Rufe der Großthuerei.

11. — [1] Vgl. Shakespeares Hamlet, Aufz. III. Sc. 3.

in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige giebt."

12. Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfodern, so haben die, welche es leugnen, recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Überhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen[1] Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Acteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Acteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben, so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzu viel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare, selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt; er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen und unsere Ohren beleidiget werden; und nur alsdann, wenn man bei Äußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn

---

12. — [1] Kontorsion (frz.) = Verdrehung, Verrenkung, Verzerrung.

sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

13. Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht[1]. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta[2], das Freche eines Bernini[2] öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende[3], welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzu lang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie[4], aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt[5] sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefern soll.

14. Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles nicht allzu wohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterr ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es giebt Acteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vorteil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich gegen Ende der Scene,

---

13. — [1] Über das hier bloß angedeutete Verhältnis der bildenden Künste zur Poesie hat sich L. ausführlich in seinem „Laokoon" geäußert; vgl. bes. Abschnitt II. u. III. — [2] Siehe die Biogr. Notizen. — [3] das Ausdrucksvolle. — [4] Nach dem Ausspruche des griech. Dichters Simonides (um 500 v. Chr.), daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei. (Vgl. L.s Laokoon Vorrede.) — [5] Beachte den Gallicismus.

wenn er abgehen soll, zusammen, erhebet auf einmal die Stimme und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfodere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterr dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein und, wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es teils nicht Kenner genug, teils zu gutherzig und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht sein müssen, Fehler zu bemänteln und das Mittelmäßige geltend zu machen, so kann auch der Beste nicht anders als in einem zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdienet.

C. 1. Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer, vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends, nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter[1] her, der es mehr als irgend ein anderer versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle dem Anstande und der Würde, und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und einschmeichelnd gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erfoderte.

Der Prolog zeiget das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt[2]. Es giebt Dinge in dem sittlichen Betragen

---

C. 1. — [1] Dieser Dichter ist wahrscheinlich der Rektor des Gymnasiums zu Altona, Jos. Jak. Dusch (1725—1787).

[2] Diese Äußerung bezieht sich besonders auf folgende Stelle des Prologs:

Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit,
Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit;
Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.

des Menschen, welche in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft zu unbeträchtlich und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es giebt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt[3], die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie, und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber soviel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählt und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Teil der Fabel und Charaktere des Trauer-

---

Wer rächt die Unschuld dann? Weh dem gedrückten Staat,
Der statt der Tugend nichts als ein Gesetzbuch hat!
— — — — — — — — — — — — — —
Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sich zu decken?
Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
Wer ist ihr Genius, der sich entgegenlegt?
Wer? Sie, die itzt den Dolch und itzt die Geißel trägt,
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht entblödet
Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet,
Gekrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
Den Heuchler züchtiget und Thoren klüger lacht;
Sie, die zum Unterricht die Toten läßt erscheinen,
Die große Kunst, mit der wir lachen oder weinen.

[3] zu kurz fallen = nicht ausreichen.

spiels mit abzwecken. Menschlichkeit und Sanftmut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

Übrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronegk erteilet. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir über den poetischen Wert des kritisierten Stückes nicht ebenfalls einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlnes Urteil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein „Codrus" ward von den Verfassern der Bibliothek der schönen Wissenschaften[4] gekrönet, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urteil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals erteilet. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kömmt, doch noch ein Hinkender.

2. Bei den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst oder ein Freund desselben abfasset. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen[1], dazu brauchen

---

[4] Diese Verfasser sind Ls. Freunde Nikolai, Moses Mendelssohn u. a., die im J. 1757 einen Preis von 50 Thalern auf das beste Trauerspiel aussetzten. Cronegks Drama, das den Preis erhielt, schildert den Opfertod des athenischen Königs Codrus für das Vaterland.

2. — [1] L. denkt hier an die Prologe des griech. Dichters Euripides.

sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen und unbilligen Kritiken sowohl über ihn als über den Schauspieler vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, so wie sich wohl Plautus dessen manchmal bedienet, um die völlige Auflösung des Stücks, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten und über die Kunst, mit der sie geschildert worden, und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts Ungewöhnliches, daß nach dem blutigsten und rührendsten die Satire ein so lautes Gelächter aufschlägt und der Witz so mutwillig wird, daß es scheinet, es sei die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschellen, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat[2]. Wenn ich daher wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener sein müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk sein, als er wollte.

II. Voltaires „Semiramis“.

(Vermeintliche Vorzüge der franz. Bühne vor der Bühne der Alten. Das Erscheinen eines Gespenstes auf der Bühne.)

[Stück 10—12.]

Den sechsten Abend (Mittwochs den 29. April) ward die „Semiramis“ des Hrn. von Voltaire aufgeführet.

1. Dieses Trauerspiel[1] ward im Jahr 1748 auf die

---

[2] So in dem Epilog zu seiner Tragödie „Tancred u. Sigismunda“.

1. — [1] Der Inhalt ist in Kürze folgender: Der König Ninus ist von seiner Gemahlin Semiramis mit Beihilfe ihres Günstlings Assur ermordet worden. Jetzt will Assur die Semiramis verdrängen,

französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaßen Epoche. Nachdem der Herr von Voltaire seine „Zaïre“ und „Alzire“, seinen „Brutus“ und „Cäsar“ [2] geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er [3], hätten die Griechen eine geschicktere Exposition [4] und die große Kunst, die Auftritte unter

---

sich selbst die Krone verschaffen und sich im Besitze der Krone durch Vermählung mit der aus dem Geschlechte des Belus abstammenden Azema sichern. Diese aber liebt den Arsaces, der sie einst aus Feindeshand befreit hat und eben als sieggekrönter Feldherr in die Heimat zurückgekehrt ist. Im Auftrage seines jüngst aus dem Leben geschiedenen Pflegevaters übergiebt er dem Oberpriester Oroes eine Kiste mit Dokumenten, aus deren Inhalt hervorgeht, daß Ninus mit Beihilfe des Assur ermordet worden ist. Im Besitze dieses Geheimnisses tritt Arsaces dem Assur mit Entschiedenheit entgegen und erregt seinen ganzen Zorn durch die Mitteilung, daß er die Azema liebe. Indessen suchte sich Semiramis des ihr verhaßten Assur zu entledigen und gedenkt, sich durch eine Vermählung mit Arsaces gegen ihn zu sichern. Aber in der Versammlung, in welcher sie ihren Entschluß den Großen des Reiches kundthut, erscheint plötzlich der Geist des Ninus; er bezeichnet Arsaces als den rechtmäßigen Thronerben und fordert ihn auf, den an ihm begangenen Frevel durch ein Opfer an seinem Grabe zu sühnen. Gleich darauf erfährt Arsaces durch den Oberpriester Oroes, daß er selbst der Sohn des Ninus und der Semiramis sei. Die Königin, von ihrem Sohne über diese neue Wendung unterrichtet, verlangt von ihm den Tod zur Sühne für den von ihr begangenen Frevel. Arsaces aber schaudert vor einer solchen Unthat zurück und hofft durch kindliche Liebe zu seiner Mutter den Geist zu versöhnen. Er schickt sich an, das von dem Geiste geforderte Opfer in dem Grabgewölbe zu vollbringen. Da erfährt Semiramis durch Azema, daß Assur ihrem Sohne in dem Grabgewölbe auflauern werde, um ihn zu ermorden; ihn zu retten, eilt sie selbst dorthin. Azema sucht den Arsaces vergebens zurückzuhalten; er stürzt, in der Hoffnung, des Vaters Mörder zu treffen, in das Grabgewölbe und durchbohrt in dem Dunkel die eigene Mutter. Sterbend segnet diese ihren Sohn und seine Geliebte; den Assur aber trifft die verdiente Strafe. — [2] Von den hier genannten Dramen ist die Zaïre von Lessing ausführlich besprochen; siehe IV. — [3] In der seiner Tragödie vorausgeschickten „Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne“. — [4] Die „Exposition“ versetzt uns in die Verhältnisse, auf deren Grundlage die Handlung des Dramas sich entwickelt, macht uns mit den Hauptpersonen bekannt und läßt uns einen Blick in die Zukunft thun, indem sie der Phantasie das Reich der Möglichkeit eröffnet, innerhalb deren die Handlung verlaufen kann.

einander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgeht [5], lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen [6] mit einander sprechen, wie der Dichter mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können — O freilich, was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demütig um Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten, daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne, daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführet würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdiget hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus [7], mit Verzierungen [8] von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterr das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Acteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Übelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man bei einem freieren, zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine „Semiramis“. Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen, ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen, diese Gruft, in die ein Narr [9] hereingeht, um als ein Verbrecher wieder

[5] Vgl. XV. B. 7. c. — [6] Vgl. I. B. Anm. 2. — [7] Ballhaus, ein Gebäude, in welchem das im Mittelalter beliebte Ballspiel gepflegt wurde. — [8] Dekorationen. — [9] Da er trotz der Warnung der Azema in den dunklen Raum eindringt, den er voller Bewaffneten denken mußte.

herauszukommen, das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewöhnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte, so ward es dennoch auf derselben vor der Hand so gut gespielet, als es sich ohngefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater, und ich hätte wohl ein altväterisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Ungeschicklichkeit abgeholfen, die Acteurs machten sich ihre Bühne frei, und was damals nur eine Ausnahme zum Besten eines so außerordentlichen Stückes war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris, für die, wie gesagt, Semiramis in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibet man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen, den Zaïren und Meropen[10] auf die Schleppe treten zu können.

2. Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertiget sie mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnt, einen Augenblick dabei zu verweilen.

„Man schrie und schrieb von allen Seiten," sagt der Hr. von Voltaire, „daß man an Gespenster nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung der Toten in den Augen einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch sein könne. Wie? versetzt er dagegen; das ganze Altertum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiliget, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern?"

3. Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer als gründlich. Vor allen Dingen wünschte ich die Religion hier

---

[10] Auch das Drama „Merope" ist von L. ausführlich besprochen; vgl. XV.

aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion als Religion muß hier nichts entscheiden sollen; nur als eine Art von Überlieferung des Altertums gilt ihr Zeugnis nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Altertums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertume zu thun.

Sehr wohl, das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Altertums hatten also recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Tote aufgeführet finden[1], so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Prozeß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten teilende dramatische Dichter, die nämliche Befugnis? Gewiß nicht. Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdann nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber[2]; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir itzt keine Gespenster mehr glauben, wenn dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern mußte, wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können, so handelt itzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demohngeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffieret; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

4. Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen?

---

3. — [1] In den „Persern" des Äschylus, wo der Schatten des Darius erscheint. — [2] Das Verhältnis des dramat. Dichters zur Geschichte ist von L. mehrfach behandelt worden. Vgl. bes. VI. B. 3. X. A. 5. XIII. 8 ff. XIV. 4 ff. XVIII. C. 3 ff. XIX. 9 ff.

Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen[1] für uns vertrocknet? Nein, dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzet und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen, und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben itzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast ebenso viel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton; der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

5. Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same sie zu glauben liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen

4. — [1] Pathos (gr.) bez. im ästhet. Sinne jeden stärkeren Eindruck auf das Gemüt, jede heftigere Gemütsbewegung, die als Leidenschaft auch ein Leiden (πάθος) voraussetzt; pathetisch ist daher, was eine starke Gemütsbewegung, das Leidenschaftliche ausdrückt, aber in Verbindung mit Ernst und Würde. Vgl. Schiller, Über das Pathetische.

Samen zum keimen[1] zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit und Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im „Hamlet"[2] richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

6. Shakespeares Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir von der Amme an Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltairens Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgiebt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheinet, stören den Betrug und verraten das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündiget, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht besuchen? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein; und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle guten

5. — [1] Lessing schreibt: käumen. — [2] Vgl. Aufz. I. Sc. 1. 4. 5. Aufz. III. Sc. 4.

Sitten unter den Gespenstern sind, dünkt mich kein rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, störet die Illusion.

7. Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime[1] genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal bei Erblickung desselben Furcht und Entsetzen äußern; alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Balletts[2] haben soll. Nun richte man einmal eine Herde dumme Statisten[3] dazu ab, und wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affekts die Aufmerksamkeit teilen und von den Hauptpersonen abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist[4], wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüts wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirket auf uns mehr durch ihn als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele, aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: Himmel! ich sterbe! und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ohngefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

---

7. — [1] Vgl. I. A. 5. Anm. 1. — [2] Ballett, eine durch Tanz und Pantomime auf der Schaubühne dargestellte, von Musik begleitete Handlung. — [3] Statist, jemand, der auf dem Theater eine stumme Person, z. B. einen Diener, Soldaten oder einen Mann aus dem Volke, vorstellt. — [4] Aufz. III. Sc. 4.

8. Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens[1] wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang ohne Zweifel aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder, Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem[2] Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache[3].

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als notwendig ist, daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken, daß man unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die „Semiramis“ des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte als dieses, worauf er sich so viel zu gute thut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle, so würde „Semiramis“ in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. Besonders da

---

8. — [1] Knoten = dramatische Verwickelung. — [2] Vgl. I. A. 5. Anm. 1. — [3] So spricht sich Voltaire selbst aus in der dem Drama vorausgeschickten Abhandlung. (Vgl. oben 1. Anm. 3.)

diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

III. Lessings „Miß Sara Sampson".

(Scenische Darstellung der Sara. Das bürgerliche Trauerspiel.)
[Stück 13—14.]

Den elften Abend (Mittwochs den 6. Mai) ward „Miß Sara Sampson" aufgeführet.

1. Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Hensel in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielet. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern; ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autores sind; wenn man ihnen auch nur einen Niednagel[1] nehmen will, so schreien sie gleich: Ihr kommt mir ans Leben! Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stücks durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Scene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe wert dünket.

Madame Hensel starb ungemein anständig, in der malerischten Stellung, und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus[2]; sie kniff den

---

1. — [1] Niednagel (niederd., hochd. eig. Neidnagel), ein über dem im Fleische haftenden Teile des Nagels an Finger und Zehe losgerissenes, aber unten noch festhaltendes eingerissenes Hautstückchen. — [2] Spasmus (griech.) = Krampf.

Rock, der um ein weniges erhoben ward, gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. Wer die Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!

2. Das bürgerliche Trauerspiel[1] hat an dem französ. Kunstrichter, welcher die „Sara" seiner Nation bekannt gemacht hat[2], einen sehr gründlichen Verteidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden, unsere Sympathie erfodert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

„Man thut dem menschlichen Herzen unrecht, sagt auch Marmontel[3], man verkennet die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt, diese sind pathetischer[4] als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde und das verführerische Beispiel ins Spiel verstricket, der seinen Wohlstand und seine

---

2. — [1] Über Lessings „Miß Sara Sampson", als das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel, vgl. Einleitung 10. Das bürgerliche Trauerspiel, so genannt im Gegensatze zur heroischen Tragödie, ist englischen Ursprungs und begründet durch den „George Barnwell" des Dichters William Lillo (1639—1739). — [2] Im Journal étranger. Déc. 1761. (L.) Dieser Kunstrichter ist wahrscheinlich Diderot. — [3] In seiner „Poétique française" (1763). — [4] Des Pathos fähiger. Vgl. II. 4. Anm. 1.

Ehre darüber zugrunde gerichtet, und nun im Gefängnisse seufzet, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man fragt, wer er ist, so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er liebt und von der er geliebt wird, schmachtet in der äußersten Bedürfnis[5], und kann ihren Kindern, welche Brot verlangen, nichts als Thränen geben. Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche vergiftet, wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollen: was fehlet diesem schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben können, gesellen, was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet sich denn nicht dieses Wunderbare genugsam in dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung, kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzt?"

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden, es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt, bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehen, und Gesellschaft mit seinesgleichen ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller Wahrheit und Stärke zu zeigen verstehet. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er „das Gemälde der Dürftigkeit[6]

---

[5] (Die) Bedürfnis hier = Bedürftigkeit. — [6] „Das Gemälde der Dürftigkeit" (Le tableau de l'indigeance) ist ein vielleicht von Diderot herrührendes bürgerl. Drama. (Vgl. Einleitung 9.) Ein Familienvater, den die Sorgen um das Brot zur Verzweiflung bringen, begeht einen Raubanfall an einem Manne, dessen Sohn eine heimliche Liebe zu der Tochter des Unglücklichen nährt. Der Verbrecher wird

nennet, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen.

3. Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen „Sara" aussetzt[1], ist zum Teil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde raten. Es giebt auch notwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut."

IV. Voltaires „Zaïre".

(Galanterie und Liebe — konventionelle Kunst und wahre Natur.)

[Stück 15.]

Den 16. Abend (Mittwoch den 13. Mai) ward die „Zaïre" des Herrn von Voltaire aufgeführt.

1. „Den Liebhabern der gelehrten Geschichte, sagt der Hr. von Voltaire[1], wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück[2] entstanden. Verschiedene Damen hatten dem

---

verhaftet, und seine Familie verfällt dem furchtbarsten Elend. Da erwirkt der Vater des jungen Mannes die Begnadigung des Gefangenen, seine Wiedereinsetzung in seine frühere Stellung u. s. w.

3. — [1] Dieser Tadel bezog sich namentlich auf die allzugroße Länge einzelner Scenen und einige Unwahrscheinlichkeiten, u. a. die, daß Mellefont die Marwood mit der Sara allein läßt.

1. — [1] In dem der „Zaïre" vorausgeschickten „Avertissement". — [2] Inhalt: Der Sultan Orosman von Jerusalem liebt die einer christlichen Familie entstammte, aber im Mohamedanismus erzogene Zaïre und will sie zu seiner einzigen Gemahlin machen. Da erscheint der französische Ritter Nerestan, der, schon als Kind in die Hände der Mohamedaner gefallen, dann, von den Christen eingelöst, abermals vom Sultan im Kampfe bei Damaskus gefangen war und nun von diesem auf sein gegebenes Wort hin nach Frankreich gesandt wurde, um für eine Anzahl gefangener Christen das Lösegeld aufzubringen. Orosman giebt ihm die Auswahl der zu lösenden Christen frei; nur Lusignan,

Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß seiner Meinung nach die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall."

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio[3], in den freien zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks durch nichts als ihre schönen Augen erhöhet; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streitet, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilet, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennet und es an sich selbst rächet: wenn diese schmeichelnde Ideeen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

2. Die Liebe selbst hat Voltairen die „Zaïre" diktiert,

---

der frühere König von Jerusalem, soll in Gefangenschaft verbleiben. Vergebens dringt Nerestan mit Hinweis auf den Glauben, in welchem sie geboren, in Zaïre, daß sie ihm folge; sie liebt Orosman und will auch dem Mohamedanismus treu bleiben. Doch giebt Orosman auf ihre dringenden Bitten auch Lusignan die Freiheit. Nunmehr ergiebt sich in einer Unterredung zwischen diesem, dem Ritter Nerestan und Zaïre aus einem Schmucke, den diese von ihrer Mutter besitzt, und einer Narbe, die jener auf der Brust trägt, daß beide des Königs Kinder und Geschwister sind. Aber Lusignan will Zaïre nur dann als seine Tochter anerkennen, wenn sie zum Christentum zurückkehrt. Sie gelobt es und muß schwören, das Geheimnis ihrer Herkunft zunächst zu wahren. In dem Kampfe zwischen Pflicht und Liebe bittet sie den Sultan, die Vermählung hinauszuschieben. Dieser vermag ihre Umwandlung nicht zu deuten; durch ihren Verkehr mit Nerestan wird seine Eifersucht rege, und, durch einen Brief, worin dieser sie um eine Unterredung bittet, von ihrer vermeintlichen Untreue überzeugt, durchbohrt er sie mit eigner Hand. Von Nerestan über seinen Irrtum belehrt, giebt er den Befehl, sämtliche Christen in ihre Heimat zu entlassen, und tötet sich dann neben der Leiche der Geliebten. — [3] Richtig: Serraglio (it.), frz. sérail, der Palast mit der Frauenwohnung bei den Morgenländern.

sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist „Romeo und Julie" von Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit der sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire verstehet, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich, das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin[1] und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzellist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ohngefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosman spielt gegen den eifersüchtigen Othello[2] des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosman gewesen. Cibber sagt[3], Voltaire habe sich des Brandes bemächtiget, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen, und noch dazu eines, der mehr dampft als leuchtet und wärmet. Wir hören in dem Orosman einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige

2. — [1] Die sich in berechneter Tugendhaftigkeit gefällt. — [2] Othello, der Held in Shakespeares gleichnamigem Drama. — [3] In dem Prologe zu der von ihm verfaßten Übersetzung der „Zaïre". Über Cibber selbst siehe die Biogr. Notizen.

Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

3. Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespeare[1]. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen, nicht, um die Fehler zu verteidigen, die sie darin bemerkt haben, sondern, weil ich glaubte, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer als Herr Wieland würde in der Eile noch öfter verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die er uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen er sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.

V. Marivaux' „Die falschen Vertraulichkeiten".

(Der Harlekin auf der Bühne.)

[Stück 18.]

Den 21. Abend (Mittwochs den 20. Mai) wurde das Lustspiel des Marivaux, „Die falschen Vertraulichkeiten", aufgeführt.

---

3. — [1] Die hier angezogene erste deutsche, von Chr. Mart. Wieland verfaßte Übersetzung Shakespeares erschien in 8 Bdn. 1762—66; sie enthielt 28 Dramen.

1. Seitdem die **Neuberin** sub auspiciis Sr. Magnificenz[1] des Herrn Prof. **Gottsched** den Harlekin[2] öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutschen Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage **geschienen**; denn imgrunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten[3]. Die **Neuberin** selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß anstatt scheckicht gekleidet. Wahrlich ein großer Triumph für den guten Geschmack!

2. Auch die „falschen Vertraulichkeiten" haben einen Harlekin, der in der deutschen Übersetzung zu einem **Peter** geworden. Die Neuberin ist tot, Gottsched ist auch tot! ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. Im Ernste, wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf;" sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt." So braucht er nicht erst lange zu

---

1. — [1] Titel G.s als Rektors der Universität; L. giebt ihm diese Bezeichnung mit ironischem Hinblick auf das stolze Selbstgefühl, in welchem G. sich wußte als der gepriesene Diktator des deutschen Geschmackes; daher auch das feierliche sub auspiciis. — [2] Harlekin war urspr. eine komische Rolle des ital. Schauspiels, bürgerte sich dann aber auf sämtlichen Bühnen Europas ein. Sein Charakter war anfangs der eines unverschämten, schmutzigen Possenreißers, verwandelte sich aber allmählich in den eines einfältigen, nach Witz haschenden, oft boshaften Bedienten. In Deutschland spielte er unter dem Namen Hanswurst namentlich eine Rolle in den Possenspielen, aber auch in den Haupt- u. Staatsaktionen aus dem Ende des 17. u. dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Da die Rolle meist der Erfindungsgabe des Schauspielers überlassen war und dieser, um der Menge zu gefallen, oft zu den derbsten und plumpsten Witzen seine Zuflucht nahm, so verwilderte der Hanswurst immer mehr, bis von seiten des Leipziger Professors Gottsched der Feldzug gegen ihn eröffnet wurde, der mit Hilfe der Frau Neuber, der damaligen Leiterin des Leipziger Theaters, mit seinem Untergange endete. Es heißt, daß in einer eigens zu diesem Zwecke gedichteten Posse im J. 1737 dem Harlekin der Prozeß gemacht wurde, dem sein feierliches Autodafé folgte. (Vgl. Einleitung 4. und 5.) — [3] Der Kampf war auch urspr. nicht sowohl gegen den Harlekin selbst, als gegen dessen Ausschreitungen gerichtet.

sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen.“ Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im „Timon“, morgen im „Falken“[1], übermorgen in den „Falschen Vertraulichkeiten“ wie ein wahrer Hans in allen Gassen vorkömmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im „Timon“ ist nicht der im „Falken“[2]; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger[3] und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als, ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind, sondern, als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit[4] etwas anders als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri[5] eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stückes schicken oder nicht?

3. Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik mit eben so vieler Laune

---

2. — [1] „Timon“ und „der Falke“ sind Lustspiele des frz. Dichters Delisle († 1756). — [2] Der im „Timon“ „ist aus einem Esel verwandelt, verleugnet seine Abstammung nicht, ist dabei stets eine Art verständiger Papagei und hilft doch seinen Herrn (den Menschenfeind Timon, der sich aus der Welt in die Wildnis zurückziehen will) auf den richtigen Weg bringen;“ der im „Falken“ ist ein in Einfalt und Unschuld aufgezogener Naturbursche, der vielfach an den jungen deutschen Simplicissimus erinnert. Der Harlekin in den „Falschen Vertraulichkeiten“ ist dagegen eine recht tölpelhafte Erscheinung, spielt aber in dem Stücke eine ziemlich untergeordnete Rolle. — [3] wählig (niederd.) = üppig; vgl. Voß „Siebz. Geburtstag“ V. 120, wo es in der Bedeutung „ausgelassen, mutwillig“ gebraucht ist. — [4] Der Parasit, ein Charakter mit den Zügen der Hungerleiderei, Gefräßigkeit und Kriecherei, war eine stehende Figur der späteren griech. u. der röm. Lustspieldichter. — [5] Die Satyrn, die bocksfüßigen Begleiter des Gottes Dionysos, bildeten den Chor in dem uns noch in einem Muster, dem „Kyklops“ des Euripides, erhaltenen Satyrdrama der Griechen, welches nach Aufführung eines Cyklus von drei Tragödien (einer sogenannten Trilogie) als Nachspiel gegeben wurde, um die ernste Stimmung der Zuschauer zu mildern.

als Gründlichkeit verteidiget. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser über das Grotesk-Komische[1] allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleins der Lobredner des Harlekin zu werden. Jetzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern.

VI. Du Belloys „Zelmire".

(Wie die Franzosen und wie die Deutschen Dichtkunst und Dichter ehren. Ob die dramatische Fabel des Dichters eigene Erfindung sein dürfe. Über poetische und prosaische Übersetzungen.)

[Stück 18—19.]

Den 22. Abend (Donnerstags den 21. Mai) ward die „Zelmire" des Herrn Du Belloy aufgeführt.

A. Der Name Du Belloy kann niemand unbekannt sein, der in der neuern französischen Litteratur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der „Belagerung von Calais"![1] Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die

---

3. — [1] Das Grotesk-Komische ist eine Art des Niedrig-Komischen; gehört in das Gebiet des letzteren alles Plumpe, Tölpelhafte, Bäurische, alles was ins Häßliche hineingreift, wie das Verwachsene, Entstellte, so gehört in das Gebiet des ersteren insbesondere das Seltsame und Abenteuerliche der übergeordneten Gattung, die tolle Zusammenstellung fremdartiger Gegenstände als Produkt einer ungezügelten Phantasie. Mösers Abh. erschien im J. 1761. Er verteidigt darin den Harlekin als ergötzlich und lehrreich, verwirft aber seine Ausgeburten. — [2] Diesen Einwurf, den Lessing angeblich gegen die Form der Harlekinade als Karikatur richten würde, bezeichnete Möser in einer späteren Ausgabe seiner Abh. (1777) als einen Irrtum seinerseits.

A. — [1] Das Drama behandelt die Sage, wonach, als die von den Engländern längere Zeit hindurch belagerte Stadt Calais sich endlich zur Übergabe genötigt sah (1347) und nun der König Eduard III. verlangte, daß sechs der vornehmsten Bürger ihm die Schlüssel der Stadt überbringen und sich selbst auf Gnade oder Ungnade übergeben sollten, zuerst Eustache de St. Pierre freiwillig als Opfer sich erboten und dann

Franzosen ein solches Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Thaten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werte eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählt, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutschen in in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer als unsere barbarischten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die bei aller ihrer Gleichgiltigkeit gegen Künste und Wissenschaften die Frage, ob ein Barde[2] oder einer, der mit Bärfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre, sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebauet werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Teil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen den deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat.[3] Man erkenne es immer für französische Eitelkeit; wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrten selbst sind klein genug, die Nation in Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllet. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen, (das wird doch

---

durch sein Beispiel fünf andere opferwillige Bürger nach sich gezogen habe, die dann aber samt ihrem Führer auf Bitten der Königin begnadigt seien. — [2] Nach der im 18. Jahrh. geläufigen Ansicht, daß es bei den alten Deutschen eine besondere Sängerkaste, die Barden, gegeben habe. — [3] Die Stadt Calais ernannte den Dichter zu ihrem Ehrenbürger; das in goldener Kapsel eingeschlossene Diplom trug die Inschrift: Lauream tulit, civicam recepit.

wenigstens das Theater sein?) durch ihre bloße Teilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sei Dank, ruft nicht bloß der Wucherer Albinus[4], daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!" Wichtigere? Einträglichere, das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung steht. Aber

— haec animos aerugo et cura peculi
Cum semel imbuerit —[5]

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur „Zelmire"?

B. 1. Das erste Trauerspiel des Du Belloy heißt „Titus" und „Zelmire" war sein zweites. „Titus" fand keinen Beifall und ward nur ein einzigesmal gespielt. Aber „Zelmire" fand desto größern; es ward vierzehnmal hinter einander aufgeführt, und die Pariser hatten sich noch nicht daran satt gesehen. Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung.[1]

Ein französischer Kunstrichter[2] nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu erklären: „Uns wäre, sagt er, ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an berüchtigten Verbrechen ja so reich, und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Itztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß „Zaïre", „Alzire", „Mahomet"[3]

---

[4] Albinus ist eine Figur in der Ars poet. des Horaz. — [5] Vgl. Hor. ars poet. v. 328 ff.

B. 1. — [1] Der Dichter schildert die Rettung des von seinem Sohne Azor des Thrones beraubten Königs Polydor von Lesbus durch seine Tochter Zelmire, Zelmirens Leiden unter dem Kronprätendenten Antenor, der seinerseits den Azor aus dem Wege geräumt hat und nun Gelegenheit sucht, alle Mitglieder des Königshauses, auch den eben aus Pergamum heimgekehrten Gemahl der Zelmire, Ilus, zu beseitigen, und endlich die Befreiung aller durch die unverhoffte Ermordung des Antenor. — [2] Journal Encyclopédique, Juillet 1762. (L.) — [3] Dramen Voltaires. Über die „Zaïre" siehe IV. — „Alzire" schildert den Sieg

doch auch nur Geburten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, haßten und würgten[4]. Bei der Eroberung von Mexiko haben sich notwendig die glücklichen und erhabenen Kontraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion äußern müssen. Und was den „Mahomet“ anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers, der Fanatismus in Handlung gezeigt, das schönste philosophische Gemälde, das damals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden.“

2. Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte

---

des Christentums über das Heidentum. Zamor, der frühere Inka von Potosi, kehrt nach dreijähriger Verbannung heim und findet seine frühere Braut, jetzt die Gemahlin des Gouverneurs Guzman, und ihren Vater als Christen wieder. Er selbst bleibt Heide trotz aller Versuche, ihn dem Christentume zu gewinnen. Erst als er seinen ärgsten Feind, den Guzman, getötet hat und dieser sterbend nicht nur seinem Mörder verzeiht, sondern auch seinen Bund mit der ihn noch immer liebenden Alzire segnet, da beugt sich sein Geist vor einer solchen sich selbst verleugnenden Christenliebe. — „Mahomet“ soll ein Bild der Verirrungen sein, zu welchem der Fanatismus schwache Seelen verführt, wenn sie von einem betrügerischen Bösewicht, als welcher M. hier aufgefaßt wird, geleitet werden. Um Mekka unterwerfen zu können, läßt M. seinen Hauptgegner Zopirus durch dessen eignen für M. begeisterten Sohn ermorden, bringt dann aber auch diesen selbst ums Leben. Er liebt die Tochter des Zopirus, die ihrerseits ebenso wenig als ihr Bruder für M. schwärmt, aber nun nach Ermordung ihres Bruders sich selber tötet. Seitdem kennt M. nur noch den einen Wunsch, die bethörte Menschheit seinen Zwecken unterthan zu machen. — [4] Die hier angedeutete Auffassung der Kreuzzüge war im 18. Jahrh. ebenso allgemein wie die gleich unten folgende Darstellung Mohammeds als Betrügers und gefährlichen Ungeheuers.

französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen" an und geht zu so allgemein verbindenden Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses „Uns" sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfodert.

3. Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe: nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann[1]. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist, was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätiget wird oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philoso-

---

3. — [1] Die betreffende Stelle ist von L. in Übersetzung angeführt XIX. 9. Im übrigen vgl. über das Verhältnis des dramat. Dichters zur Geschichte II. 3, sowie die anderen dort in Anmerk. 2 angeführten Stellen.

phischer als die Absicht der Geschichte[2]; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

C. 1. Die Übersetzung der „Zelmire“ ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Übersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifikateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig und die Konstruktion so verworfen, daß der Schauspieler allen seinen Adel nötig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand brauchet, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

2. Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache ebenso wässerig korrekte, ebenso grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Übersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren außer einer gebundenen kadensierten[1] Wortfügung uns an Trunkene denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Deklamation über den

---

[2] Den Grund hierfür siehe unter XIX. 9.

C. 2. — [1] kadensiert (frz.) = rhythmisch.

gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wünschte ich unserm prosaischen Übersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, daß das Silbenmaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe, zu unterwerfen[2]. Denn hier kömmt es bloß darauf an, unter zwei Übeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen ist etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Wert der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

VII. „Cénie" der Madame de Graffigny.

(Kritik der Übersetzung.)

[Stück 20.]

Den 23. Abend (Freitags den 22. Mai) ward „Cénie" aufgeführt.

1. Dieses vortreffliche Stück der Graffigny mußte der Gottschedin zum Übersetzen in die Hände fallen. Nach dem Bekenntnisse, welches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche man durch Übersetzung oder auch Verfertigung theatralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe," läßt sich leicht vermuten, daß sie, diese mittelmäßige Ehre zu erlangen, auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige lustige Stücke

[2] Dies zu beweisen, umschrieb de la Motte einzelne Stellen des Racine in Prosa und behauptete, daß diese Umschreibung dem Originale um nichts nachstünde.

des Destouches eben nicht verdorben hat[1]. Aber wie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigene Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. Z. B. Dorimond hat dem Mericourt eine ansehnliche Verbindung nebst dem vierten Teile seines Vermögens zugedacht[2]. Aber das ist das wenigste, worauf Mericourt geht; er verweigert sich dem großmütigen Anerbieten[3] und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben scheinen. „Wozu das? sagt er. Warum wollen Sie sich ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter[4] selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet.“ „J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux,“ läßt die Grafigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen.“ Vortrefflich! Hier ist kein Wort zuviel! Die wahre nachlässige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden ist, von seiner

---

1. — [1] Es handelt sich speciell um den „Poetischen Dorfjunker“ des hier genannten Dichters; die allerdings nicht gerade ungünstige Kritik der Übersetzung findet sich in dem (in diese Ausgabe nur teilweise aufgenommenen) 13. Stück der H. D. — [2] Mericourt ist der intrigante Neffe Dorimonds; er spielt den Uneigennützigen, um die Hand der Cénie, der vermeintlichen Tochter Dorimonds, die seinen Bruder Clerval liebt, für sich zu gewinnen. Cénie ist in Wirklichkeit die Tochter der in Dorimonds Hause als Gouvernante lebenden Orphise. Dieser hat man einst, als sie in schwerer Krankheit dem Tode nahe war, auf Veranlassung von Dorimonds Gattin ihr Kind genommen und es Dorimond untergeschoben. Sie selbst hält ihr Kind für tot und lebt in dem Glauben, Cénie sei Dorimonds Tochter. Ihr Gemahl Dorsainville ist vor Jahren wegen eines Ehrenhandels aus Frankreich geflohen; gerade jetzt kehrt er, durch Clervals Vermittlung begnadigt, nach Frankreich zurück, weiß aber nichts von dem Schicksal der Seinigen. Das Stück schließt mit der Wiedererkennung der Getrennten, und Cénie wird trotz Mericourts Intriguen Clervals Gemahlin. — [3] „Sich weigern“ findet sich mehrfach auch bei anderen Schriftstellern, z. B. Tieck u. Lenau, mit dem Dativ verbunden, „sich verweigern“ (= nicht annehmen) wohl nur bei L. — [4] Genießen wurde früher vielfach mit dem Genitiv verbunden.

Güte spricht, wenn er davon sprechen muß! Seines Glückes genießen, andere glücklich machen, beides ist ihm nur eines; das eine ist ihm nicht bloß eine Folge des andern, das eine ist ihm ganz das andere; und so wie sein Herz keinen Unterschied darunter kennet, so weiß auch sein Mund keinen darunter zu machen; er spricht, als ob er das nämliche zweimal spräche, als ob beide Sätze wahre tautologische Sätze, vollkommen identische Sätze wären, ohne das geringste Verbindungswort. O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, daß die Gottschedin jene acht Worte übersetzt hat? „Alsdenn werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben." Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übertragen, aber der Geist ist verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses „Alsdenn" mit seinem Schwanze von „wenn", dieses „erst", dieses „recht", dieses „dadurch", lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Überlegung geben und eine warme Empfindung in eine frostige Schlußrede verwandeln.

2. Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, daß ungefähr auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere Empfindung ist in ihren gesunden Menschenverstand paraphrasiert, jeder affektvolle Ausdruck in die toten Bestandteile seiner Bedeutung aufgelöset worden. Hierzu kömmt in vielen Stellen der häßliche Ton des Ceremoniells; verabredete Ehrenbenennungen kontrastieren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abscheulichste Weise. Indem Cénie ihre Mutter erkennt, ruft sie: „Frau Mutter! o welch ein süßer Name!" Der Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Citronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze der Empfindung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem „Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade wert!" ihm in die Arme. Mon père! auf deutsch: Gnädiger Herr Vater! Was für ein respektuöses Kind! Wenn ich Dorsainville wäre, ich hätte es ebenso gern gar nicht wieder gefunden als mit dieser Anrede.

3. Madame Löwen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehrerer[1] Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Wertes[2]; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Cénie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltener Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Actrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exercieret. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte[3].

Herr Eckhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmut und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge, wird gerade in so einem Manne wirklich sein, oder sie ist es in keinem. Wenn er zum Schlusse des Stücks vom Mericourt sagt: „Ich will ihm soviel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag ich ihn nicht mehr!" wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

Tot linguae, quod membra viro![4] —

---

3. — [1] „Mehrer" als attributiver Komparativ bez. einen höheren Grad der Intensität (= größer) oder eine größere Menge; jetzt veraltet. — [2] Infolge der Verleumdungen Mericourts sieht Dorimond in ihr eine Gegnerin seiner Absichten. — [3] Diese Kritik war es, welche die Hensel so aufbrachte, daß L. infolge der sich daraus ergebenden Unannehmlichkeiten auf die Dauer die Beurteilung der Schauspieler ganz aufgab. Vgl. X. B. 4. und Einleitung 3. — [4] Aus einem Gedichte der lateinischen Anthologie; die ganze Stelle heißt:

Tot linguae quot membra viro; mirabilis ars est,
Quae facit articulos ore silente loqui.

VIII. Voltaires „Nanine“.

(Über den Titel der Komödien. Das rührende Lustspiel.)

[Stück 21.]

Den 27. Abend (Montags den 1. Junius) ward die „Nanine“ des Herrn von Voltaire gespielt.

1. „Nanine?“ fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel im Jahre 1749 zuerst erschien. „Was ist das für ein Titel? Was denkt man dabei?“ Nicht mehr und nicht weniger, als man bei einem Titel denken soll. Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrigue verrieten. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht, und bloß des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem besonders die Franzosen nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst da gewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Molière, jener vom Destouches entlehnet sein! Entlehnet? Das kömmt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigentumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal und mache z. B. einen neuen „Misanthropen“. Wann er auch keinen Zug von dem Molièreschen nimmt, so wird sein „Misanthrop“ doch immer nur eine Kopie heißen. Genug, daß Molière den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat unrecht, daß er fünfzig Jahre später lebet, und daß die Sprache für die unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüts nicht auch unendliche Benennungen hat.

2. Wenn der Titel „Nanine“ nichts sagt, so sagt der andere Titel desto mehr: „Nanine oder das besiegte Vorurteil“. Und warum soll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen, und mit zwei Namen ist die Verwechselung schwerer als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheinet der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu sein. In der nämlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte: das besiegte Vorurteil; und auf dem andern: der Mann ohne Vorurteil. Doch beides ist nicht weit aus einander. Es ist von dem Vorurteile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sei, die Rede[1].

3. „Nanine“ gehört unter die rührenden Lustspiele[1]. Es hat aber auch sehr viele lächerliche Scenen[2], und nur insofern, als die lächerlichen Scenen mit den rührenden abwechseln, will Voltaire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Hingegen findet er den Übergang von dem Rührenden zum Lächerlichen und von dem Lächerlichen zum Rührenden sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Übergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. „Was ist gewöhnlicher,“ sagt er[3],“ „als daß in dem nämlichen Hause der zornige Vater poltert, die verliebte Tochter seufzet, der Sohn sich über beide aufhält, und jeder Anverwandte bei der nämlichen Scene etwas anders empfindet? Man verspottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube nebenan äußerst bewegt; und nicht selten hat eben dieselbe Person in eben derselben Viertelstunde über eben dieselbe Sache gelacht und

---

2. — [1] Der Graf Alban liebt die in seinem elterlichen Hause erzogene Nanine, die Tochter eines Landmannes, und macht sie trotz der Intriguen der Baronin de l'Orme, die ihn selbst gern heiraten möchte, und nach allerlei Mißverständnissen, die durch den Gärtner Blaise hervorgerufen werden, zu seiner Gemahlin.

3. — [1] Über das rührende Lustspiel vgl. Einleitung 9. — [2] zu denen namentlich der Gärtner Blaise den Anlaß giebt. — [3] In der Vorrede zu seinem „Verlorenen Sohn“.

geweinet. Eine sehr ehrwürdige Matrone saß bei einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr herum[4]. Sie wollte in Thränen zerfließen, sie rang die Hände und rief: O Gott, laß mir, laß mir dieses Kind, nur dieses! magst du mir doch alle die andern dafür nehmen! Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheiratet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie bei dem Ärmel und fragte: Madame, auch die Schwiegersöhne? Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß sie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt". „Homer, sagt er an einem andern Orte[5], läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possierlichen Anstand des Vulkan lachen[6]. Hektor lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes, indem Andromache die heißesten Thränen vergießt[7]. Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst oder sonst eines traurigen Verhängnisses ein Einfall, eine ungefähre Posse, trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speier[8] einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Offizier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen, nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen! Diese Naivetät ging sogleich von Mund zu Mund; man lachte und metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen!"

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ernsthafte Komödie

---

[4] Der Dativ war früher bei um — herum neben dem Acc. üblich. — [5] In der Vorrede zur „Nanine". — [6] Vgl. Hom. Il. I. 599 ff. — [7] Vgl. Hom. Il. VI. 466 ff. — [8] Gemeint ist die Schlacht am Speierbache in der Nähe von Speier, wo die Franzosen unter Tallard im span. Erbfolgekriege am 15. Nov. 1703 über die Verbündeten unter dem Erbprinzen von Hessen einen Sieg gewannen.

für eine eben so fehlerhafte als langweilige Gattung erkläret? Vielleicht damals, als er es schrieb, nicht. Damals war noch keine „Cénie“, noch kein „Hausvater“ vorhanden[9]; und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

IX. Gellerts „Kranke Frau“.

(Kritik des Lustspiels.)

[Stück 22.]

Den 28. Abend (Dienstags den 2. Junius) wurde „die kranke Frau“ des Herrn Gellert aufgeführt.

1. Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt, und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Thorheiten sind bemerkbarer als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg, und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen[1] an eine allzuflache Manier gewöhnet. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend[2]. Sie treffen, aber da sie ihren Gegenstand nicht vorteilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer eine Seite, an der wir uns bald satt gesehen, und deren allzuschneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wann sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem

---

8. — [9] Über „Cénie“ vgl. H. D. VII, über Diderots „Hausvater“ Einleitung 9. und H. D. XIX.

1. — [1] Virtuos, der ausübende Künstler, hier = Dichter. — [2] hervorspringend (Gegensatz zu flach, daher) = körperlich hervortretend, rund; vgl. die gleich darauf folgende Erklärung L.s.

Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihren vier Pfählen[3] herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen[4].

2. Ich weiß gar nicht, sagte eine von meinen Bekanntinnen, was das für ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan und diese Frau Stephan! Herr Stephan ist ein reicher Mann und ein guter Mann. Gleichwohl muß seine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Andrienne[1] so viel Umstände machen! Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank, aber doch um ein so gar großes Nichts nicht. Eine neue Andrienne! Kann sie nicht hinschicken und ausnehmen[2] lassen und machen lassen? Der Mann wird ja wohl bezahlen, und er muß ja wohl.

Ganz gewiß! sagt eine andere. Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Mütter. Eine Andrienne? Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Andrienne? Es ist nicht erlaubt, daß die Actrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Roberonde, Benediktine, Respektuöse[3] (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) dafür sagen? Mich in einer Andrienne zu denken, das allein könnte mich krank machen! Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzet, so muß es auch die neueste Tracht sein. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?

---

[3] L. verbindet „innerhalb“ mit dem Dativ, Wieland auch mit dem Genitiv. — [4] Die „kranke Frau“ Gellerts ist allerdings platt und frostig genug; sie ärgert sich krank, weil ihre Schwägerin ein neues Kleid bekommen hat; als man ihr endlich auf den Rat einer Muhme, die den wahren Grund der Krankheit erkennt, eben dieses Kleid ihrer Schwägerin bringt, so legt sie es an, obgleich es ihr nicht paßt, und wird alsbald wieder gesund.

2. — [1] Andrienne (frz.), eine Art Schleppkleid. (L. schrieb: Adrienne.) — [2] aussuchen. — [3] Bezeichnungen für Kleidungsstücke, die damals modern waren, wie früher die Andrienne.

Und ich, sagte eine dritte (es war die gelehrteste), finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unserer Delikatesse gezwungen hat. Die Einheit der Zeit[4]! Das Kleid mußte fertig sein; die Stephan sollte es noch anziehen; und in vier und zwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja, er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt — Hier ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

X. „Der Graf von Essex" des Thomas Corneille.

Erste Aufführung.

(Beleuchtung der Voltaireschen Kritik des Dramas; Drama und Geschichte. Die Darstellung des Essex und der Königin Elisabeth auf der Bühne; Beleuchtung der Charaktere.)

[Stück 22—25.]

Den 30. Abend (Donnerstags den 4. Junius) ward der „Graf von Essex" vom Thomas Corneille aufgeführt.

A. 1. Der Herr von Voltaire hat den „Essex" auf eine sonderbare Weise kritisiert[1]. Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß „Essex" ein vorzüglich gutes Stück sei; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, teils sich nicht darin finden, teils unerhebliche

---

[4] Scherzhafte Anspielung auf das Gesetz von der Einheit der Zeit, das die Franzosen auf die mißverstandenen Worte des Aristoteles gegründet hatten, nach welchen es die Tragödie darauf anlegt, daß die in ihr dargestellte Handlung innerhalb eines Sonnenlaufes vor sich gehe oder doch nur wenig darüber hinausgehe (Poet. c. 5. 5). Vgl. H. D. XV. B. 8. Einl. 6.

A. 1. — [1] Voltaire veröffentlichte im J. 1747 eine Ausgabe der Werke P. Corneilles, welcher er zwei Dramen des Th. Corneille beifügte; diese Ausgabe war von einem Kommentar begleitet, in welchem sich auch die von L. angezogene Kritik des „Essex" findet.

Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus sein will. Er schwang sich also auch bei dem „Essex“ auf dieses sein Streitroß und tummelte es gewaltig herum. Schade nur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht wert sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt, und zum Glücke für den Dichter war das damalige Publikum noch unwissender. Itzt, sagt er, kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; itzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verstoßungen wider die historische Wahrheiten schärfer aufgemutzet[2] werden[3].

---

[2] aufmutzen, urspr. aufputzen, aufstutzen, herausstreichen, dann, im tadelnden Sinne, tadelnd hervorheben, vorrücken (jetzt nur noch mundartl.). — [3] Der historische Graf von Essex, geb. 1567, wurde nach dem Tode seines Stiefvaters, des (aus Schillers Maria Stuart bekannten) Lord Leicester, der erklärte Günstling der Königin Elisabeth. Er nahm im J. 1588 teil an dem Kampfe gegen die spanische Armada, im J. 1589 an einem verunglückten Kriegszuge gegen Spanien und vermählte sich nach seiner Rückkehr heimlich mit einer Tochter Walsinghams, ohne dadurch die Gunst der Königin einzubüßen. Im J. 1591 erhielt er den Oberbefehl über die Truppen, welche Elisabeth zur Unterstützung Heinrichs IV. nach Frankreich sandte, und unternahm 1596 mit dem Admiral Howard, dem späteren Grafen Nottingham, eine abermalige Expedition gegen Spanien, die aber, trotz eines kühnen Handstreiches auf Kadix, ebenso wie eine dritte im folgenden Jahre, ohne erhebliche Erfolge blieb. Die Vorwürfe, welche ihm die Königin machte, hielten ihn eine Weile vom Hofe fern, und als die Königin sich ihm zuerst wieder näherte, wurden seine Ansprüche so maßlos, daß er den einflußreichen Minister Burleigh, dessen Sohn Cecil und die Königin selbst mehrfach beleidigte. Einst, als es sich um die Ernennung eines königlichen Statthalters des aufrührerischen Irlands handelte (1598), soll ihm die Königin wegen seiner unehrerbietigen Äußerungen einen Backenstreich gegeben und er selbst ans Schwert gegriffen haben. Im folgenden Jahre wurde er gegen seinen Willen zum Statthalter von Irland ernannt und suchte nun möglichst bald nach England zurückzukehren. Er schloß mit Tyrone, dem Führer der Aufständischen, einen für diese vorteilhaften Waffenstillstand, und da ihm dies am Hofe als Verrat ausgelegt wurde, so kehrte er gegen den ausdrücklichen Befehl der Königin nach England zurück und drang ungestüm in ihr Kabinett, um sich zu verteidigen. Die erzürnte Königin entsetzte ihn

2. Und welches sind denn diese Verstoßungen? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, achtundsechzig Jahre alt war. Es wäre also lächerlich, sagt er, wenn man sich einbilden wollte, daß die Liebe den geringsten Anteil an dieser Begebenheit könne gehabt haben. Warum das? Geschieht nichts Lächerliches

---

aber seiner Würde und ließ ihn in freilich milder Haft halten. Wieder entlassen wurde er vom Hofe verbannt. Ein Gesuch, ihm das einträgliche Monopol mit süßen Weinen zu belassen, schlug Elisabeth ab. Nun suchte er eine Verbindung mit den Schotten, erregte, von seinem Freunde, dem Grafen von Southampton, unterstützt, einen Aufstand in London, mußte sich aber ergeben und wurde wegen Hochverrats gerichtet. Die Königin zögerte, das Todesurteil zu unterschreiben, in der Hoffnung, er werde um Gnade flehen; da dies nicht geschah, so wurde er enthauptet, am 25. Febr. 1601. — Hier der Inhalt des Dramas: Der Graf von Essex wird von seinen Feinden wegen seines Verhaltens in Irland des Staatsverrates angeklagt; nach seiner Rückkehr hat er einen Angriff auf das königliche Schloß gemacht, um die Vermählung des Herzogs von Irton mit der königlichen Hofdame Henriette zu verhindern, aber die Vermählung ist bereits vollzogen. Die Herzogin von Irton hat den Grafen geliebt, aber auf den ausdrücklichen Wunsch der Königin den Herzog geheiratet, um nicht Elisabeths Eifersucht zu erregen und dadurch sich und den Geliebten zu verderben. Da die Königin also von dieser Liebe nichts weiß, so glaubt sie, der Angriff des Grafen sei gegen ihre Person gerichtet, und diesen Glauben schüren die geschäftigen Feinde des königlichen Günstlings, die es auf sein Verderben abgesehen haben. Aber die Königin mag den Mann, dem ihre Herzensneigung zugewandt ist, nicht verderben, und in einer Unterredung mit ihm bietet sie ihm ihre Liebe und Verzeihung an. Als Essex jedoch im Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit von einer Verzeihung nichts wissen will und ihre Liebe zurückweist, da läßt die Königin, in ihrem Stolze aufs tiefste gekränkt, den Grafen verhaften, und der Gerichtshof, den sie zu seiner Verurteilung einsetzt, erklärt ihn des Todes schuldig. Schon werden die Vorbereitungen zu seiner Hinrichtung getroffen, da läßt ihm die noch immer zwischen Zorn und Liebe schwankende Königin ihre Gnade bieten, wenn er darum bitten will. Sie ersucht sogar die Gräfin Irton, von welcher sie bei dieser Gelegenheit das Verhältnis zu Essex erfährt, und Salisbury, den Freund des Grafen, alles aufzubieten, daß er sich beuge. Aber der stolze Mann ist zur Nachgiebigkeit nicht zu bewegen, und klagend über die Ungerechtigkeit, die ihm widerfahren, besteigt er das Schafott. Inzwischen hat die Liebe in dem Herzen der Königin wieder die Oberhand gewonnen; sie nimmt das Urteil zurück, aber es ist zu spät. Ihr Schmerz wird endlos, da sie erkennt, daß Essex fälschlich als Verräter angeklagt ist, und die Nachricht von den letzten Augenblicken des Grafen ruft in ihr den Wunsch wach, ihm bald im Tode zu folgen.

in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urteil über den Essex abgegeben war, sagt Hume[1], fand sich die Königin in der äußersten Unruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmernis um das Leben ihres Lieblings stritten unaufhörlich in ihr; und vielleicht, daß sie in diesem quälenden Zustande mehr zu beklagen war als Essex selbst. Sie unterzeichnete und widerrufte[2] den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; itzt war sie fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod wünsche, daß er selbst erkläret habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicherweise that diese Äußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie so lange für den Unglücklichen genähret hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versahe sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihro Majestät mit allem Anscheine des Ernstes des Stils der lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh[3] in Ungnade fiel, schrieb

---

2. — [1] In seiner „Geschichte Englands". Vgl. Biogr. Notizen. — [2] rufte, jetzt veraltete, aber schon im MA. gebräuchliche schwache Nebenform zu rief. — [3] Sir Walter Raleigh war ein Nebenbuhler des

er an seinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel, damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm die Königin eine Venus, eine Diana und ich weiß nicht was war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahre alt. Fünf Jahre darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr[4]. Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtiget gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringet.

3. Ebenso wenig hat er den Charakter des Essex verstellt oder verfälscht. Essex, sagt Voltaire, war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht; er hat nie etwas Merkwürdiges gethan. Aber, wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung von Kadix[1], an der ihm Voltaire wenig oder gar kein Teil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Nottingham, unter dem er kommandiert hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh und vom Cecil, sehr verächtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht gutheißen. Es ist nicht erlaubt, sagt er, eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten so unwürdig zu mißhandeln. Aber hier kömmt es ja gar nicht darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Essex hielt; und Essex war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Essex sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so

---

Essex und mußte diesem eine Zeitlang weichen; später war er einer der ersten, die den Sturz des Essex betrieben. — [4] Dieser meldete ihr, daß er in einer Unterredung mit Heinrich IV. von Frankreich diesem das Bild seiner Königin gezeigt habe; da habe dieser das Bild mit leidenschaftlicher Bewunderung betrachtet, habe beteuert, nie etwas Ähnliches gesehen zu haben, und das Bild wiederholt mit großer Ehrfurcht geküßt.

3. — [1] Vgl. A. 1. Anm. 3.

läßt er ihn freilich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Essex auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwande? wie wäre das möglich gewesen?" Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Essex von mütterlicher Seite aus dem königlichen Hause abstammte[2], und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat[3], ließ er es das erste sein, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

4. Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Wenn nämlich Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester[1]. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person waren, und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Arouet und den Kammerherrn von Voltaire[2] zu zwei verschiedenen Personen machen könnte. Ebenso unverzeihlich ist das Hysteronproteron, in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die die Königin dem Essex gab[3]. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er that zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn thun.

---

[2] Essex' Mutter, Lätitia Knollys, in zweiter Ehe mit Lord Leicester vermählt, war eine Verwandte des königl. Hauses. — [3] Vgl. A. 1. Anm. 3.

4. — [1] Den Titel Graf von Leicester erhielt Robert Dudley, als ihn Elisabeth im J. 1564 der Maria Stuart als Gemahl anbot. — [2] Siehe die Biogr. Notizen unter Voltaire. — [3] Vgl. A. 1. Anm. 3. Hysteronproteron = Verwechselung des Früheren mit dem Späteren oder umgekehrt.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Ebenso wenig als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

5. Die ganze Tragödie des Corneille sei ein Roman; wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedienet hat?

Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen? Oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxis der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Orts, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne. In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können[1].

6. Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur

---

5. — [1] Über das Verhältnis des dram. Dichters zur Geschichte vgl. II. 3. und die dort unter Anm. 2 angeführten Stellen.

verfallen zu können vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk mit der Chronologie in der Hand untersuchen, ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen, heißt ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte chikanieren.

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Chikane sein. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter, und ohnstreitig ein weit größerer als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in der Kunst sein, und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Chikane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune, aus bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historikus, in der Historie den Philosophen, und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahre alt war, da sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Kommentare über eine Tragödie, also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte recht, zu seinem Kommentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in Eure allgemeine Geschichte[1], nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahre alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essex von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter! Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras[2]; das kann sein. Aber warum

---

6. — [1] L. denkt an Voltaires Werk „Über den Geist und die Sitten der Völker". — [2] Siehe die Biogr. Notizen.

habt Ihr den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seid Ihr so gelehrt? Warum vermengt Ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt Ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat, lebhafter sein werde als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Actrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht Eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben als seinen eigenen Augen?"

7. So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Essex erklären. „Euer Essex im Rapin de Thoyras, könnte er sagen, ist nur der Embryo[1] von dem meinigen. Was sich jener zu sein dünkte, ist meiner wirklich. Was jener unter glücklichern Umständen für die Königin vielleicht gethan hätte, hat meiner gethan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zugesteht; wollt Ihr meiner Königin nicht ebenso viel glauben als dem Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in der That weder so groß, noch so unbiegsam; desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen[2] Begriff seinen Namen zu lassen."

Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte[3] Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem, wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus ebenso wenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache!

8. Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urteil des Herrn von

---

7. — [1] Embryo (griech.) = Keim. — [2] abziehen gebraucht L. oft für das Fremdwort abstrahieren. — [3] dialogiert = dialogisiert; ähnliche, dem Franz. nachgebildete Formen finden sich bei L. öfter. Vgl. XI. A

Voltaire zu unterschreiben. Essex ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl in Ansehung der Intrigue als des Stils. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton zu machen; ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht sein kann, als aus edelmütigem Stolze sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herabzulassen, auf das Schafott zu führen: das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Stil ist in der Grundsprache schwach; in der Übersetzung ist er oft kriechend geworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse und hat hier und da glückliche Verse, die aber im Französischen glücklicher sind als im Deutschen. „Die Schauspieler, setzt der Herr von Voltaire hinzu, besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des Essex gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie und mit einem großen blauen Bande über die Schulter darin erscheinen können[1]. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid verfolgt; das macht Eindruck. Übrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Acteurs nur aufgestutzet werden."

B. 1. So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Acteurs am vorteilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können; vielleicht, weil uns das Mittelmäßige mehr

---

8. — [1] Der um d. J. 1350 von Eduard III. gestiftete Hosenbandorden ist gemeint. Die Ordenszeichen sind: 1. ein Knieband von blauem Sammet mit dem daraufgestickten Motto: Honny soit qui mal y pense; 2. ein von der linken Schulter nach der rechten Hüfte hängendes blaues Band, an dessen Ende ein goldener, mit Brillanten verzierter und mit dem Bilde des drachentötenden hl. Georg geschmückter Schild befestigt ist; 3. ein silberner, achtstrahliger, mit dem Kreuze des hl. Georg geschmückter und von einem blauen Bande umgebener Stern, der auf der linken Brust getragen wird.

Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu sein; vielleicht, weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruhet, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptacteur sein müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

2. Beim Essex können alle diese und mehrere Ursachen zusammenkommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Aktion nicht noch weit stärker werden könnten. Essex spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Gebärde, in jeder Miene noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also notwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben; je subalterner Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Essex hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Eckhof das machen muß, was auch der gleichgiltigste Acteur nicht ganz verderben kann.

3. Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so; aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich als stolz; ich glaube es ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich *sein* kann; aber wie eine Actrice beides gleich gut *vorstellen* könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu, sage ich; denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Actrice nun weiter gehen als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhaft, so werden ihr

die stolzen Stellen vortrefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponierend; herrscht in ihren Mienen Sanftmut, in ihren Augen ein bescheidnes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck; ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde als Kraft und Geist: so wird sie den zärtlichen Stellen die völligste Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht; sie wird noch genug absetzen[1]; wir werden eine beleidigte, zürnende Liebhaberin in ihr erblicken, nur keine Elisabeth nicht[2], die Manns genug war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich meine also, die Actricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürften noch seltener sein als die Elisabeths selber; und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt, und die andere nicht ganz verwahrloset wird.

4. Madame Löwen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen; aber, jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau als die stolze Monarchin sehen und hören lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre bescheidene Aktion, ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unser Vergnügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn notwendig eine die andere verfinstert, wenn es kaum anders sein kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin oder diese unter jener leiden sollte, so glaube ich, ist es zuträglicher, wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urteile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sei von einem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich an=

B. 3. — [1] absetzen = leisten, erreichen. — [2] Diese (gut deutsche, jetzt veraltete) doppelte, und daher stärkere Verneinung findet sich bei L. öfter.

nehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urteilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch als seltner beurteilet wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren. Der wahre Virtuose[1] glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln[2].

5. Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Actrice mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie sein, das ist ausgemacht; und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz, oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Actricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächenden Majestät auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin mit allen kränkenden Empfindungen der verschmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem teuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust, angemessener wäre? Und ich sage: diese.

Denn erstlich wird dadurch die Verdoppelung des nämlichen Charakters vermieden. Essex ist stolz; und wenn Elisabeth auch stolz sein soll, so muß sie es wenigstens auf eine andere Art sein. Wenn bei dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders als dem Stolze untergeordnet sein kann, so muß bei der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere Miene giebt, als ihm zukömmt, so muß die Königin etwas weniger zu sein scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft

---

4. — [1] Vgl. IX. 1. Anm. 1. (hier = Schauspieler). — [2] Zu dieser ganzen Stelle vgl. VII. 3. Anm. 3.

einhertreten, beide mit Verachtung auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die ekelste Einförmigkeit sein. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an des Essex Stelle wäre, ebenso wie Essex handeln würde. Der Ausgang weiset es, daß sie nachgebender ist als er; sie muß also auch gleich von Anfang nicht so hoch daherfahren als er. Wer sich durch äußere Macht emporzuhalten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft thun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Essex das königliche Ansehen giebt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben, dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin, mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzet, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

XI. „Der Graf von Essex“ des Thomas Corneille.

Zweite Aufführung.

(Der „Graf von Essex“ des Engländers Joh. Banks. Inhalt des Dramas. Beurteilung [Ring der Königin; die Ohrfeige auf der Bühne]. Der sprachliche Ausdruck in der dramatischen Dichtkunst.)

[Stück 54—59.]

Den 24. Abend (als den 15. Julius) ward der „Graf von Essex“ wiederholt.

A. Da die Engländer von jeher so gern domestica facta[1] auf ihre Bühne gebracht haben, so kann man leicht

A. — [1] Siehe Hor. ars poet. v. 287. Übrigens denke man an die historischen Dramen Shakespeares.

vermuten, daß es ihnen auch an Trauerspielen über diesen Gegenstand nicht fehlen wird. Das älteste ist das von Joh. Banks unter dem Titel „Der unglückliche Liebling, oder Graf von Essex“. Es kam 1682 aufs Theater und erhielt allgemeinen Beifall. Damals aber hatten die Franzosen schon drei Essexe, des Calprenède von 1638, des Boyer von 1678 und des jüngeren Corneille von eben diesem Jahre.

Banks scheint keinen von seinen französischen Vorgängern gekannt zu haben. Er ist aber einer Novelle gefolgt, die den Titel „Geheime Geschichte der Königin Elisabeth und des Grafen von Essex“ führet, wo er den ganzen Stoff sich in die Hände gearbeitet fand, daß er ihn bloß zu dialogieren[2], ihm bloß die äußere dramatische Form zu erteilen brauchte. Hier ist der ganze Plan, wie er von dem Verfasser der unten angeführten Schrift[3] zum Teil ausgezogen worden. Vielleicht, daß es meinen Lesern nicht unangenehm ist, ihn gegen das Stück des Corneille halten zu können.

1. Um unser Mitleid gegen den unglücklichen Graf desto lebhafter zu machen und die heftige Zuneigung zu entschuldigen, welche die Königin für ihn äußert, werden ihm alle die erhabensten Eigenschaften eines Helden beigelegt, und es fehlt ihm zu einem vollkommenen Charakter weiter nichts, als daß er seine Leidenschaften nicht besser in seiner Gewalt hat. Burleigh[1], der erste Minister der Königin, der auf ihre Ehre sehr eifersüchtig ist und den Grafen wegen der Gunstbezeigungen beneidet, mit welchen sie ihn überhäuft, bemüht sich unablässig, ihn verdächtig zu machen. Hier steht ihm Sir Walter Raleigh, welcher nicht minder des Grafen Feind ist, treulich bei; und beide werden von der boshaften Gräfin von Nottingham noch mehr verhetzt, die den Grafen sonst geliebt hatte, nun aber, weil sie keine Gegenliebe von ihm erhalten können, was sie nicht besitzen kann, zu verderben sucht. Die ungestüme

---

[2] Vgl. X. A. 7. Anm. 2. — [3] The Companion to the Theatre. Vol. II. p. 99. (L.) Der anonyme Verfasser dieses Werkes, in welchem die wichtigsten dramat. Werke der Engländer analysiert werden, erklärt ausdrücklich, daß Banks einer Novelle gefolgt sei, die den Titel trage: The Secret History of Queen Elisabeth and the Earl of Essex.

1. — [1] Die hier und im folgenden genannten Personen werden als aus X. bekannt vorausgesetzt.

Gemütsart des Grafen macht ihnen nur allzu gutes Spiel, und sie erreichen ihre Absicht auf folgende Weise.

Die Königin hatte den Grafen als ihren Generalissimus mit einer sehr ansehnlichen Armee gegen den Tyrone geschickt, welcher in Irland einen gefährlichen Aufstand erregt hatte. Nach einigen nicht viel bedeutenden Scharmützeln sahe sich der Graf genötiget, mit dem Feinde in Unterhandlungen zu treten, weil seine Truppen durch Strapazen und Krankheiten sehr abgemattet waren, Tyrone mit seinen Leuten sehr vorteilhaft postieret stand. Da diese Unterhandlung zwischen den Anführern mündlich betrieben ward und kein Mensch dabei zugegen sein durfte, so wurde sie der Königin als ihrer Ehre höchst nachteilig und als ein gar nicht zweideutiger Beweis vorgestellt, daß Essex mit den Rebellen in einem heimlichen Verständnisse stehen müsse. Burleigh und Raleigh mit einigen andern Parlamentsmitgliedern treten sie daher um Erlaubnis an, ihn des Hochverrats anklagen zu dürfen, welches sie aber so wenig zu verstatten geneigt ist, daß sie sich vielmehr über ein dergleichen[2] Unternehmen sehr aufgebracht bezeiget. Sie wiederholt die vorigen Dienste, welche der Graf der Nation erwiesen, und erklärt, daß sie die Undankbarkeit und den boshaften Neid seiner Ankläger verabscheue. Der Graf von Southampton, ein aufrichtiger Freund des Essex, nimmt sich zugleich seiner auf das lebhafteste an; er erhebt die Gerechtigkeit der Königin, einen solchen Mann nicht unterdrücken zu lassen; und seine Feinde müssen vor dieses Mal schweigen. (Erster Akt.)

2. Indes ist die Königin mit der Aufführung des Grafen nichts weniger als zufrieden, sondern läßt ihm befehlen, seine Fehler wieder gutzumachen und Irland nicht eher wieder zu verlassen, als bis er die Rebellen völlig zu Paaren getrieben und alles wieder beruhiget habe. Doch Essex, dem die Beschuldigungen nicht unbekannt geblieben, mit welchen ihn seine Feinde bei ihr anzuschwärzen suchen, ist viel zu ungeduldig,

---

[2] Die Verbindung von „dergleichen" mit dem unbest. Artikel findet sich noch mehrfach bei L. (z. B. eine dergleichen Lobrede, ein dergleichen Korb), aber auch bei Göthe u. a. Schriftst. des 18. Jahrhunderts. Vgl. XVIII. B. 9. Anm. 2. Vgl. „Zwei dergleichen Zeilen" in I. B. 3. „Mehrere dergleichen Dinge" XI. B. 2. d.

sich zu rechtfertigen, und kömmt, nachdem er den Tyrone zu Niederlegung der Waffen vermocht, des ausdrücklichen Verbots der Königin ungeachtet nach England über. Dieser unbedachtsame Schritt macht seinen Feinden ebenso viel Vergnügen als seinen Freunden Unruhe; besonders zittert die Gräfin von Rutland, mit welcher er insgeheim geheiratet ist[1], vor den Folgen. Am meisten aber betrübt sich die Königin, da sie sieht, daß ihr durch dieses rasche Betragen aller Vorwand benommen ist, ihn zu vertreten, wenn sie nicht eine Zärtlichkeit verraten will, die sie gern vor der ganzen Welt verbergen möchte. Die Erwägung ihrer Würde, zu welcher ihr natürlicher Stolz kömmt, und die heimliche Liebe, die sie zu ihm trägt, erregen in ihrer Brust den grausamsten Kampf. Sie streitet mit sich selbst, ob sie den verwegenen Mann nach dem Tower[2] schicken oder den geliebten Verbrecher vor sich lassen und ihm erlauben soll, sich gegen sie selbst zu rechtfertigen. Endlich entschließt sie sich zu dem letztern, doch nicht ohne alle Einschränkung; sie will ihn sehen, aber sie will ihn auf eine Art empfangen, daß er die Hoffnung wohl verlieren soll, für seine Vergehungen so bald Vergebung zu erhalten. Burleigh, Raleigh und Nottingham sind bei dieser Zusammenkunft gegenwärtig. Die Königin ist auf die letztere gelehnet und scheinet tief im Gespräche zu sein, ohne den Grafen nur ein einziges Mal anzusehen. Nachdem sie ihn eine Weile vor sich knieen lassen, verläßt sie auf einmal das Zimmer und gebietet allen, die es redlich mit ihr meinen, zu folgen und den Verräter allein zu lassen. Niemand darf es wagen, ihr ungehorsam zu sein; selbst Southampton gehet mit ihr ab, kömmt aber bald mit der trostlosen Rutland wieder, ihren Freund bei seinem Unfalle zu beklagen. Gleich darauf schickt die Königin den Burleigh und Raleigh zu dem Grafen, ihm den Kommandostab abzunehmen; er weigert sich aber, ihn in andere als in der Königin eigene Hände zurückzuliefern, und beiden Ministern wird sowohl von ihm als von dem Southampton sehr verächtlich begegnet. (Zweiter Akt.)

---

2. — [1] Vgl. dagegen X. A. 1. Anm. 3. — [2] Der Tower ist urspr. ein Festungswerk, hat aber später in der Geschichte Englands öfters eine merkwürdige Rolle als Staatsgefängnis gespielt.

3. Die Königin, der dieses sein Betragen sogleich hinterbracht wird, ist äußerst gereizt, aber doch in ihrem Gedanken noch immer uneinig. Sie kann weder die Verunglimpfungen, deren sich die Nottingham gegen ihn erkühnt, noch die Lobsprüche vertragen, die ihm die unbedachtsame Rutland aus der Fülle ihres Herzens erteilet; ja, diese sind ihr noch mehr zuwider als jene, weil sie daraus entdeckt, daß die Rutland ihn liebet. Zuletzt befiehlt sie demohngeachtet, daß er vor sie gebracht werden soll. Er kömmt und versucht es, seine Aufführung zu verteidigen. Doch die Gründe, die er desfalls beibringt, scheinen ihr viel zu schwach, als daß sie ihren Verstand von seiner Unschuld überzeugen sollten. Sie verzeihet ihm, um der geheimen Neigung, die sie für ihn hegt, ein Genüge zu thun; aber zugleich entsetzt sie ihn aller seiner Ehrenstellen in Betrachtung dessen, was sie sich selbst als Königin schuldig zu sein glaubt. Und nun ist der Graf nicht länger vermögend, sich zu mäßigen; seine Ungestümheit bricht los; er wirft den Stab zu ihren Füßen und bedient sich verschiedener Ausdrücke, die zu sehr wie Vorwürfe klingen, als daß sie den Zorn der Königin nicht aufs höchste treiben sollten. Auch antwortet sie ihm darauf, wie es Zornigen sehr natürlich ist, ohne sich um Anstand und Würde, ohne sich um die Folgen zu bekümmern; nämlich anstatt der Antwort giebt sie ihm eine Ohrfeige. Der Graf greift nach dem Degen, und nur der einzige Gedanke, daß es seine Königin, daß es nicht sein König ist, der ihn geschlagen, mit einem Worte, daß es eine Frau ist, von der er die Ohrfeige hat, hält ihn zurück, sich thätlich an ihr zu vergehen. Southampton beschwört ihn, sich zu fassen; aber er wiederholt seine ihr und dem Staate geleisteten Dienste nochmals und wirft dem Burleigh und Raleigh ihren niederträchtigen Neid, sowie der Königin ihre Ungerechtigkeit vor. Sie verläßt ihn in der äußersten Wut, und niemand als Southampton bleibt bei ihm, der Freundschaft genug hat, sich itzt eben am wenigsten von ihm trennen zu lassen. (Dritter Akt.)

4. Der Graf gerät über sein Unglück in Verzweiflung, er läuft wie unsinnig in der Stadt herum, schreiet über das ihm angethane Unrecht und schmäht auf die Regierung. Alles das wird der Königin mit vielen Übertreibungen wiedergesagt,

und sie giebt Befehl, sich der beiden Grafen zu versichern. Es wird Mannschaft gegen sie ausgeschickt, sie werden gefangen genommen und in den Tower in Verhaft gesetzt, bis daß ihnen der Prozeß kann gemacht werden. Doch indes hat sich der Zorn der Königin gelegt und günstigern Gedanken für den Essex wiederum Raum gemacht. Sie will ihn also, ehe er zum Verhöre geht, allem, was man ihr darwider sagt, ungeachtet, nochmals sehen; und da sie besorgt, seine Verbrechen möchten zu strafbar befunden werden, so giebt sie ihm, um sein Leben wenigstens in Sicherheit zu setzen, einen Ring, mit dem Versprechen, ihm gegen diesen Ring, sobald er ihn ihr zuschicke, alles, was er verlangen würde, zu gewähren. Fast aber bereuet sie es wieder, daß sie so gütig gegen ihn gewesen, als sie gleich darauf erfährt, daß er mit der Rutland vermählt ist, und es von der Rutland selbst erfährt, die für ihn um Gnade bitten kömmt. (Vierter Akt.)

5. Was die Königin gefürchtet hatte, geschieht; Essex wird nach den Gesetzen schuldig befunden und verurteilet, den Kopf zu verlieren, sein Freund Southampton desgleichen. Nun weiß zwar Elisabeth, daß sie als Königin den Verbrecher begnadigen kann; aber sie glaubt auch, daß eine solche freiwillige Begnadigung auf ihrer Seite eine Schwäche verraten würde, die keiner Königin gezieme; und also will sie so lange warten, bis er ihr den Ring senden und selbst um sein Leben bitten wird. Voller Ungeduld indes, daß es je eher je lieber geschehen möge, schickt sie die Nottingham zu ihm und läßt ihn erinnern, an seine Rettung zu denken. Nottingham stellt sich, das zärtlichste Mitgefühl für ihn zu fühlen; und er vertrauet ihr das kostbarste Unterpfand seines Lebens mit der Bitte an die Königin, es ihm zu schenken. Nun hat Nottingham alles, was sie wünschet; nun steht es bei ihr, sich wegen ihrer verachteten Liebe an dem Grafen zu rächen. Anstatt also das auszurichten, was er ihr aufgetragen, verleumdet sie ihn auf das boshafteste und malt ihn so stolz, so trotzig, so fest entschlossen ab[1], nicht um Gnade zu bitten, sondern es auf das Äußerste ankommen zu lassen, daß die Königin dem Berichte kaum glauben kann, nach wiederholter

5. — [1] abmalen = schildern.

Versicherung aber voller Wut und Verzweiflung den Befehl erteilet, das Urteil ohne Anstand an ihm zu vollziehen. Dabei giebt ihr die boshafte Nottingham ein, den Grafen von Southampton zu begnadigen, nicht weil ihr das Unglück desselben nahe geht, sondern weil sie sich einbildet, daß Essex die Bitterkeit seiner Strafe um so viel mehr empfinden werde, wenn er sieht, daß die Gnade, die man ihm verweigert, seinem mitschuldigen Freunde nicht entstehe [2]. In eben dieser Absicht rät sie der Königin auch, seiner Gemahlin, der Gräfin von Rutland, zu erlauben, ihn noch vor seiner Hinrichtung zu sehen. Die Königin williget in beides, aber zum Unglücke für die grausame Ratgeberin; denn der Graf giebt seiner Gemahlin einen Brief an die Königin, die sich eben in dem Tower befindet und ihn kurz darauf, als man den Grafen abgeführet, erhält. Aus diesem Briefe ersieht sie, daß der Graf der Nottingham den Ring gegeben und sie durch diese Verräterin um sein Leben bitten lassen. Sogleich schickt sie und läßt die Vollstreckung des Urteils untersagen; doch Burleigh und Raleigh, dem sie aufgetragen war, hatten so sehr damit geeilet, daß die Botschaft zu spät kömmt. Der Graf ist bereits tot. Die Königin gerät vor Schmerz außer sich, verbannt die abscheuliche Nottingham auf ewig aus ihren Augen, und giebt allen, die sich als Feinde des Grafen erwiesen hatten, ihren bittersten Unwillen zu erkennen.

B. 1. Aus diesem Plane ist genugsam abzunehmen, daß der Essex des Banks ein Stück von weit mehr Natur, Wahrheit und Übereinstimmung ist, als sich in dem Essex von Corneille findet. Banks hat sich ziemlich genau an die Geschichte gehalten, nur daß er verschiedene Begebenheiten näher zusammengerückt und ihnen einen unmittelbarern Einfluß auf das endliche Schicksal seines Helden gegeben hat. Der Vorfall mit der Ohrfeige ist ebenso wenig erdichtet als der mit dem Ringe [1]; beide finden sich in der Historie, nur jener weit früher

---

[2] entstehen, hier = fehlen, mangeln (in diesem Sinne jetzt der Zweideutigkeit wegen gemieden).

B. 1. — [1] Über die Ohrfeige vgl. X. A. 1. Anm. 3. Bezüglich des Ringes erzählt Hume in s. Geschichte Englands, die Königin habe ihn Essex nach seiner Rückkehr von der zweiten spanischen Expedition zugleich mit der Versicherung gegeben, daß, wenn er ihr bei einer

und bei einer ganz andern Gelegenheit, so wie es auch von diesem zu vermuten. Denn es ist begreiflicher, daß die Königin dem Grafen den Ring zu einer Zeit gegeben, da sie mit ihm vollkommen zufrieden war, als daß sie ihm dieses Unterpfand ihrer Gnade itzt erst sollte geschenkt haben, da er sich ihrer eben am meisten verlustig gemacht hatte, und der Fall, sich dessen zu gebrauchen[2], schon wirklich da war. Dieser Ring sollte sie erinnern, wie teuer ihr der Graf damals gewesen, als er ihn von ihr erhalten; und diese Erinnerung sollte ihm alsdann alle das Verdienst wiedergeben, welches er unglücklicherweise in ihren Augen etwa könnte verloren haben. Aber was braucht es dieses Zeichens, dieser Erinnerung von heute bis auf morgen? Glaubt sie ihrer günstigen Gesinnungen auch auf so wenige Stunden nicht mächtig zu sein, daß sie sich mit Fleiß auf eine solche Art fesseln will? Wenn sie ihm im Ernste vergeben hat, wenn ihr wirklich an seinem Leben gelegen ist, wozu das ganze Spiegelgefechte? Warum konnte sie es bei den mündlichen Versicherungen nicht bewenden lassen? Gab sie den Ring, bloß um den Grafen zu beruhigen, so verbindet er sie, ihm ihr Wort zu halten, er mag wieder in ihre Hände kommen oder nicht. Gab sie ihn aber, um durch die Wiedererhaltung desselben von der fortdauernden Reue und Unterwerfung des Grafen versichert zu sein, wie kann sie in einer so wichtigen Sache seiner tödlichsten Feindin glauben? Und hatte sich die Nottingham nicht kurz zuvor gegen sie selbst als eine solche bewiesen?

So wie Banks also den Ring gebraucht hat, thut er nicht die beste Wirkung. Mich dünkt, er würde eine weit bessere thun, wenn ihn die Königin ganz vergessen hätte, und er ihr plötzlich, aber auch zu spät, eingehändiget würde, indem sie eben von der Unschuld oder wenigstens geringern Schuld des Grafen noch aus andern Gründen überzeugt würde. Die Schenkung des Ringes hätte vor der Handlung des Stückes lange müssen vorhergegangen sein, und bloß der Graf hätte

etwanigen Ungnade diesen Ring als ein Zeichen senden würde, er sich wieder ihrer völligen Gnade versichert halten dürfe. Geschichtlich erwiesen ist diese Nachricht Humes keineswegs. — [2] Über „sich gebrauchen" vgl. I. B. 8. a. Anm. 4.

darauf rechnen müssen, aber aus Edelmut nicht eher Gebrauch davon machen wollen, als bis er gesehen, daß man auf seine Rechtfertigung nicht achte, daß die Königin zu sehr wider ihn eingenommen sei, als daß er sie zu überzeugen hoffen könne, daß er sie also zu bewegen suchen müsse. Und indem sie so bewegt würde, müßte die Überzeugung dazu kommen; die Erkennung seiner Unschuld und die Erinnerung ihres Versprechens, ihn auch dann, wenn er schuldig sein sollte, für unschuldig gelten zu lassen, müßten sie auf einmal überraschen, aber nicht eher überraschen, als bis es nicht mehr in ihrem Vermögen stehet, gerecht und erkenntlich zu sein.

2. a. Viel glücklicher hat Banks die Ohrfeige in sein Stück eingeflochten. Aber eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch[1], wie unanständig! Ehe meine feinern Leser zu sehr darüber spotten, bitte ich sie, sich der Ohrfeige im „Cid"[2] zu erinnern. Die Anmerkung, die der Herr von Voltaire darüber gemacht hat, ist in vielerlei Betrachtung merkwürdig. „Heutzutage, sagt er[3], dürfte man es nicht wagen, einem Helden eine Ohrfeige geben zu lassen. Die Schauspieler selbst wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen; sie thun nur, als ob sie eine gäben. Nicht einmal in der Komödie ist so etwas mehr erlaubt; und dieses ist das einzige Exempel, welches man auf der tragischen Bühne davon hat."

Es ist nicht wahr, daß die Ohrfeige im „Cid" die einzige auf der tragischen Bühne ist. Voltaire hat den „Essex" des Banks entweder nicht gekannt oder vorausgesetzt, daß die tragische Bühne seiner Nation allein diesen Namen verdiene.

---

2. a. — [1] englisch, nach dem mehrfach von Voltaire den Engländern, namentlich aber Shakespeare gemachten Vorwurf, daß es ihren Dramen an Wohlanständigkeit fehle. — [2] „Der Cid", Drama P. Corneilles; vgl. Einleitung 7. Don Gormaz, darüber erzürnt, daß nicht er, sondern der alte Diego zum Erzieher des königl. Prinzen berufen ist, überhäuft den Greis mit Schmähungen und entehrt ihn durch eine Ohrfeige (Aufz. I. Sc. 4). (Der Verlauf des Dramas schildert den Konflikt Chimenes, der Tochter des Don Gormaz, zwischen Liebe und Kindespflicht, welcher Konflikt dadurch hervorgerufen wurde, daß Don Rodrigo (der Cid), Diegos Sohn und Chimenes Geliebter, die seinem Vater angethane Schmach rächend den Don Gormaz im Zweikampf erschlägt.) — [3] In dem Kommentar zu dem Drama; vgl. X. A. 1. Anm. 1.

Unwissenheit verrät beides, und nur das letztere noch mehr Eitelkeit als Unwissenheit. — Einmal ist es doch nun so, daß eine Ohrfeige, die ein Mann von Ehre von seinesgleichen oder von einem Höhern bekömmt, für eine so schimpfliche Beleidigung gehalten wird, daß alle Genugthuung, die ihm die Gesetze dafür verschaffen können, vergebens ist. Sie will nicht von einem dritten bestraft, sie will von dem Beleidigten selbst gerächet, und auf eine ebenso eigenmächtige Art gerächet sein, als sie erwiesen worden. Ob es die wahre oder die falsche Ehre ist, die dieses gebietet, davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt, es ist nun einmal so. Und wenn es nun einmal in der Welt so ist, warum soll es nicht auf dem Theater so sein? Wenn die Ohrfeigen dort imgange sind, warum nicht auch hier?

b. Die Schauspieler, sagt der Herr von Voltaire, wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen. Sie wüßten es wohl; aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben[1]. Der Schlag setzt sie in Feuer; die P e r s o n erhält ihn, aber s i e fühlen ihn; das Gefühl hebt die Vorstellung auf; sie geraten aus ihrer Fassung; Scham und Verwirrung äußert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen, und sie sehen albern aus; und jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Kollision kommen, macht uns zu lachen[2].

Doch der Schauspieler verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will; der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muß sich darum nicht alles versagen, was diesem weniger thulich und bequem ist. Kein Schauspieler kann rot werden, wenn er will; aber gleichwohl darf es ihm der Dichter vorschreiben, gleichwohl darf er den einen sagen lassen, daß er es den andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins Gesicht schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn verächtlich, es verwirrt ihn, es schmerzt ihn. Recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so weit noch nicht

2. b. — [1] Voltaire spricht allerdings nicht sowohl vom Empfänger als vom Austeiler der Ohrfeige. Vgl. oben 2. a. — [2] Die Konstruktion „machen zu mit d. Inf." findet sich mundartlich häufiger nur bei „lachen" statt „lachen machen". Doch sagt auch Fr. Schlegel einmal „zu fürchten machen".

gebracht hat, daß ihn so etwas nicht verwirret; wenn er seine Kunst so sehr nicht liebet, daß er sich ihr zum besten eine kleine Kränkung will gefallen lassen: so suche er über die Stelle so gut wegzukommen, als er kann; er weiche dem Schlage aus, er halte die Hand vor; nur verlange er nicht, daß sich der Dichter seinetwegen mehr Bedenklichkeiten machen soll, als er sich der Person wegen macht, die er ihn vorstellen läßt. Wenn der wahre Diego, wenn der wahre Essex eine Ohrfeige hinnehmen muß, was wollen ihre Repräsentanten dawider einzuwenden haben?

c. Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige geben sehen? Oder höchstens nur einem Bedienten, den sie nicht besonders schimpft, für den sie eine seinem Stande angemessene Züchtigung ist? Einem Helden hingegen, einem Helden eine Ohrfeige! wie klein, wie unanständig! Und wenn sie das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, der blutigsten Rache werden soll und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schrecklichen Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen notwendig so tragisch werden muß, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir einmal lachen, sollen wir ein andermal nicht erschrecken können?

d. Wenn ich die Ohrfeigen aus einer Gattung des Drama verbannt wissen möchte, so wäre es aus der Komödie. Denn was für Folgen kann sie da haben? Traurige? die sind über ihrer Sphäre. Lächerliche? die sind unter ihr und gehören dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie giebt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekömmt, nichts als knechtlichen Kleinmut verraten. Sie verbleibt also den beiden Extremis, der Tragödie und dem Possenspiele, die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen.

Und ich frage jeden, der den „Cid“ vorstellen sehen oder ihn mit einiger Aufmerksamkeit auch nur gelesen, ob ihn nicht ein Schauder überlaufen, wenn der großsprecherische Gormaz

den alten würdigen Diego zu schlagen sich erdreistet, ob er nicht das empfindlichste Mitleid für diesen, und den bittersten Unwillen gegen jenen empfunden, ob ihm nicht auf einmal alle die blutigen und traurigen Folgen, die diese schimpfliche Begegnung nach sich ziehen müsse, in die Gedanken geschossen und ihn mit Erwartung und Furcht erfüllet. Gleichwohl soll ein Vorfall, der alle diese Wirkung auf ihn hat, nicht tragisch sein?

Wenn jemals bei dieser Ohrfeige gelacht worden, so war es sicherlich von einem auf der Galerie, der mit den Ohrfeigen zu bekannt war und eben itzt eine von seinem Nachbar verdient hätte. Wen aber die ungeschickte Art, mit der sich der Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu lächeln machte, der biß sich geschwind in die Lippe und eilte, sich wieder in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsamere Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt.

e. Auch frage ich, welche andere Beleidigung wohl die Stelle der Ohrfeige vertreten könnte. Für jede andere würde es in der Macht des Königs stehen, dem Beleidigten Genugthuung zu schaffen; für jede andere würde sich der Sohn weigern dürfen, seinem Vater den Vater seiner Geliebten aufzuopfern. Für diese einzige läßt das Pundonor[1] weder Entschuldigung noch Abbitte gelten; und alle gütliche Wege, die selbst der Monarch dabei einleiten will, sind fruchtlos. Corneille ließ nach dieser Denkungsart den Gormaz, wenn ihm der König andeuten läßt, den Diego zufrieden zu stellen, sehr wohl antworten:

> Ces satisfactions n'appaissent point une âme:
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame.
> Et de tous ces accords l'effet le plus commun,
> C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un[2].

Damals war in Frankreich das Edikt wider die Duelle[3] nicht lange ergangen, dem dergleichen Maximen schnurstracks zuwiderlaufen. Corneille erhielt zwar Befehl, die ganzen Zeilen wegzulassen, und sie wurden aus dem Munde der

---

2. e. — [1] Pundonor (sp.) = Ehrenpunkt; vgl. point d'honneur. — [2] Diese Worte standen früher Aufz. II. Sc. 1. — [3] Dieses Edikt gegen die Duelle erließ Ludwig XIII. im Jahre 1626.

Schauspieler verbannt. Aber jeder Zuschauer ergänzte sie aus seiner Empfindung.

f. In dem Essex wird die Ohrfeige dadurch noch kritischer, daß sie eine Person giebt, welche die Gesetze der Ehre nicht verbinden. Sie ist Frau und Königin; was kann der Beleidigte mit ihr anfangen? Über die handfertige wehrhafte Frau würde er spotten; denn eine Frau kann weder schimpfen, noch schlagen. Aber diese Frau ist zugleich der Souverän, dessen Beschimpfungen unauslöschlich sind, da sie von seiner Würde eine Art von Gesetzmäßigkeit erhalten. Was kann also natürlicher scheinen, als daß Essex sich wider diese Würde selbst auflehnet und gegen die Höhe tobet, die den Beleidiger seiner Rache entzieht? Ich wüßte wenigstens nicht, was seine letzten Vergehungen sonst wahrscheinlich hätten machen können. Die bloße Ungnade, die bloße Entsetzung seiner Ehrenstellen konnte und durfte ihn so weit nicht treiben. Aber durch eine so knechtische Behandlung außer sich gebracht, sehen wir ihn alles, was ihm die Verzweiflung eingiebt, zwar nicht mit Billigung, doch mit Enschuldigung unternehmen. Die Königin selbst muß ihn aus diesem Gesichtspunkte ihrer Verzeihung würdig erkennen; und wir haben so ungleich mehr Mitleid mit ihm, als er uns in der Geschichte zu verdienen scheinet, wo das, was er hier in der ersten Hitze der gekränkten Ehre thut, aus Eigennutz und andern niedrigen Absichten geschieht.

Der Streit, sagt die Geschichte, bei welchem Essex die Ohrfeige erhielt, war über die Wahl eines Königs von Irland. Als er sahe, daß die Königin auf ihrer Meinung beharrte, wandte er ihr mit einer sehr verächtlichen Gebärde den Rücken[1]. In dem Augenblicke fühlte er ihre Hand, und seine fuhr nach dem Degen. Er schwur, daß er diesen Schimpf weder leiden könne, noch wolle; daß er ihn selbst von ihrem Vater Heinrich nicht würde erduldet haben; und so begab er sich vom Hofe. Der Brief, den er an den Kanzler Egerton über diesen Vorfall schrieb, ist mit dem würdigsten Stolze abgefaßt, und er schien fest entschlossen, sich der Königin nie wieder zu nähern. Gleichwohl finden wir ihn bald darauf

2. f. — [1] Dies und das folgende genau nach Hume „Geschichte Englands“.

wieder in ihrer völligen Gnade und in der völligen Wirksamkeit eines ehrgeizigen Lieblings. Diese Versöhnlichkeit, wenn sie ernstlich war, macht uns eine sehr schlechte Idee von ihm, und keine viel bessere, wenn sie Verstellung war. In diesem Falle war er wirklich ein Verräter, der sich alles gefallen ließ, bis er den rechten Zeitpunkt gekommen zu sein[2] glaubte. Ein elender Weinpacht, den ihm die Königin nahm[3], brachte ihn am Ende weit mehr auf als die Ohrfeige; und der Zorn über diese Verschmälerung seiner Einkünfte verblendete ihn so, daß er ohne alle Überlegung losbrach. So finden wir ihn in der Geschichte und verachten ihn. Aber nicht so bei dem Banks, der seinen Aufstand zu der unmittelbaren Folge der Ohrfeige macht und ihm weiter keine treulosen Absichten gegen seine Königin beilegt. Sein Fehler ist der Fehler einer edeln Hitze, den er bereuet, der ihm vergeben wird, und der bloß durch die Bosheit seiner Feinde der Strafe nicht entgeht, die ihm geschenkt war.

3. Banks hat die nämlichen Worte beibehalten, die Essex über die Ohrfeige ausstieß. Nur daß er ihn dem einen Heinrich noch alle Heinriche in der Welt mitsamt Alexandern beifügen läßt[1]. Sein Essex ist überhaupt zu viel Prahler; und es fehlet wenig, daß er nicht ein eben so großer Gasconier[2] ist als der Essex des Gasconiers Calprenède[3]. Dabei erträgt er sein Unglück viel zu kleinmütig und ist bald gegen die Königin ebenso kriechend, als er vorher vermessen gegen sie war. Banks hat ihn zu sehr nach dem Leben geschildert. Ein Charakter, der sich so leicht vergißt, ist kein Charakter und eben daher der dramatischen Nachahmung unwürdig. In der Geschichte kann man dergleichen Widersprüche mit sich selbst für Verstellung halten, weil wir in der Geschichte doch selten das Innerste des Herzens kennen lernen; aber in dem Drama werden wir mit dem Helden allzu vertraut, als

---

[2] Beachte den Acc. m. d. Inf. — [3] Vgl. X A. 1. Anm. 3.

3. — [1] Das hätte auch dein kühner Vater Heinrich
Zu thun sich nicht getraut! Was sag' ich? Er?
Kein Heinrich dieser Welt, selbst Alexander,
Wär' er am Leben, dürfte solcher That
Sich ungestraft erkühnen.

[2] Vgl. I. B. 10. Anm. 1. — [3] Über Calprenède siehe A. und Biogr. Notizen.

daß wir nicht gleich wissen sollten, ob seine Gesinnungen wirklich mit den Handlungen, die wir ihm nicht zugetrauet hätten, übereinstimmen oder nicht. Ja, sie mögen es, oder sie mögen es nicht; der tragische Dichter kann ihn in beiden Fällen nicht recht nutzen. Ohne Verstellung fällt der Charakter weg, bei der Verstellung die Würde desselben.

Mit der Elisabeth hat er in diesen Fehler nicht fallen können. Diese Frau bleibt sich in der Geschichte immer so vollkommen gleich, als es wenige Männer bleiben. Ihre Zärtlichkeit selbst, ihre heimliche Liebe zu dem Essex hat er mit vieler Anständigkeit behandelt; sie ist auch bei ihm gewissermaßen noch ein Geheimnis. Seine Elisabeth klagt nicht, wie die Elisabeth des Corneille, über Kälte und Verachtung, über Glut und Schicksal; sie spricht von keinem Gifte, das sie verzehre; sie jammert nicht, daß ihr der Undankbare eine Suffolk[4] vorziehe, nachdem sie ihm doch deutlich genug zu verstehen gegeben, daß er um sie allein seufzen solle u. s. w. Keine von diesen Armseligkeiten kömmt über ihre Lippen. Sie spricht nie als eine Verliebte; aber sie handelt so. Man hört es nie, aber man sieht es, wie teuer ihr Essex ehedem gewesen und noch ist. Einige Funken Eifersucht verraten sie; sonst würde man sie schlechterdings für nichts als für seine Freundin halten können.

C. 1. Wie Banks seine Elisabeth *sprechen* läßt, weiß ich wohl, hat noch keine Königin auf dem französischen Theater gesprochen. Den niedrigen, vertraulichen Ton, in dem sie sich mit ihren Frauen unterhält, würde man in Paris kaum einer guten adeligen Landfrau angemessen finden. „Ist dir nicht wohl? — Mir ist ganz wohl. Steh auf, ich bitte dich. — Nur unruhig, ein wenig unruhig bin ich. — Erzähle mir doch. — Nicht wahr, Nottingham? Thu das. Laß hören! — Gemach, gemach; — Du eiferst dich aus dem Atem. — Gift und Blattern auf ihre Zunge! — Mir steht es frei, dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen, wie ich will. — Auf den Kopf schlagen. — Wie ist's? Sei munter, liebe Rutland; ich will dir einen wackern Mann suchen. — Wie

[4] Nach Th. Corneille hat Essex der Lady Suffolk Aufmerksamkeiten erwiesen, damit die Königin nicht ahne, daß er die Hofdame Henriette (die spätere Herzogin von Irton) liebt.

kannst du so reden? — Du sollst es schon sehen. — Sie hat mich recht sehr geärgert. Ich konnte sie nicht länger vor Augen sehen. — Komm her, meine Liebe; laß mich an deinen Busen mich lehnen. — Ich dacht' es! — Das ist nicht länger auszuhalten." — Ja wohl ist es nicht auszuhalten! würden die feinen Kunstrichter sagen —

Werden vielleicht auch manche von meinen Lesern sagen. Denn leider giebt es Deutsche, die noch weit französischer sind als die Franzosen. Ihnen zu gefallen, habe ich diese Brocken auf einen Haufen getragen. Ich kenne ihre Art zu kritisieren. Alle die kleinen Nachlässigkeiten, die ihr zärtliches Ohr so unendlich beleidigen, die dem Dichter so schwer zu finden waren, die er mit so vieler Überlegung dahin und dorthin streuete, um den Dialog geschmeidig zu machen und den Reden einen wahrern Anschein der augenblicklichen Eingebung zu erteilen, reihen sie sehr witzig zusammen auf einen Faden und wollen sich krank darüber lachen. Endlich folgt ein mitleidiges Achselzucken: „Man hört wohl, daß der gute Mann die große Welt nicht kennet, daß er nicht viele Königinnen reden gehört; Racine verstand das besser; aber Racine lebte auch bei Hofe."

2. Demohngeachtet würde mich das nicht irre machen. Desto schlimmer für die Königinnen, wenn sie wirklich nicht so sprechen, nicht so sprechen dürfen. Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gut und affektiert sprechen, als sie wollen; seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides[1] nur fleißig zu, und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat.

Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur.

C. 2. — [1] Der Dichter schildert die Leiden der Königin nach dem Falle Trojas, die Opferung ihrer Tochter Polyxena und den Tod ihres Sohnes Polydorus. „Es ist überall der Schmerz einer Mutter in erschütternder Naturwahrheit geschildert, und daneben die Würde einer königlichen Frau in prunk- und schmuckloser Weise bewahrt, ohne in konventionelles Phrasenpathos zu verfallen."

Grobheit und Wust ist ebenso weit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem Erhabnen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich, und keine Gattung giebt mehrere Gelegenheit in beide zu verfallen als die Tragödie.

3. „Wir haben es an nichts fehlen lassen, sagt Diderot[1] (man merke, daß er vornehmlich von seinen Landsleuten spricht), das Drama aus dem Grunde zu verderben. Wir haben von den Alten die volle prächtige Versifikation beibehalten, die sich doch nur für Sprachen von sehr abgemessenen Quantitäten und sehr merklichen Accenten, nur für weitläufige Bühnen, nur für eine in Noten gesetzte und mit Instrumenten begleitete Deklamation so wohl schickt; ihre Einfalt aber in der Verwickelung und dem Gespräche und die Wahrheit ihrer Gemälde haben wir fahren lassen."

Diderot hätte noch einen Grund hinzufügen können, warum wir uns den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen dürfen. Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten, den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtenteils zwischen ihren vier Wänden lassen, was können wir für Ursache haben, sie demohngeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affekte sind und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu kontrollieren. Das war nur von dem Chore zu besorgen, der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mit handelte und stets die handelnden Personen mehr richtete, als

3. — [1] Zweite Unterredung hinter dem „Natürlichen Sohne". (L.)

an ihrem Schicksale wirklichen Anteil nahm. Umsonst beruft man sich desfalls auf den höheren Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt als der gemeine Mann; aber sie affektieren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken als er, am wenigsten in Leidenschaften, deren[2] jeder seine eigene Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut versteht als der Polierteste.

Bei einer gesuchten, kostbaren[3], schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeugt von keiner Empfindung und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.

XII. „Der Zerstreute" von Regnard.

(Die Darstellung eines Zerstreuten als Vorwurf der Komödie. Die Aufgabe der Komödie.)

[Stück 28 und 29.]

Den 34. Abend (Montag den 29. Junius) ward „der Zerstreute" des Regnard aufgeführt.

1. Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stücks verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer[1]. Zerstreut sein, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht[2]. Wir wollen nicht untersuchen, wer das Recht hatte, diese Worte zu machen; sondern wir wollen sie gebrauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.

2. Regnard brachte seinen Zerstreuten im Jahre 1697 aufs Theater, und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber

---

[2] deren = in welchen, zu deren Ausdruck. — [3] kostbar (das franz. précieux) = geziert, geschraubt.

1. — [1] In seinem „Demokrit, ein Totengespräch zwischen Demokrit, Aristophanes und Regnard", wo es u. a. heißt: Molière hat mir seinen (Regnards) „Spieler" und seinen „Träumer" gelobt. Über (Joh. El.) Schlegel siehe Biogr. Notizen. — [2] In der Bedeutung „träumerisch seine Gedanken nicht beisammen und auf das gerichtet haben, worauf sie gerichtet sein sollten" kommt das Wort allerdings früher noch nicht vor.

vierunddreißig Jahre darauf, als ihn die Komödianten wieder versuchten, fand er einen so viel größern. Welches Publikum hatte nun recht? Vielleicht hatten sie beide nicht unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist, für eine Farce, für ein Possenspiel[1], das zu lachen machen[2] soll; man lachte und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

> — non satis est risu diducere rictum
> Auditoris — — —

und dieses:

> — et est quaedam tamen hic quoque virtus[3].

Außer der Versifikation, die noch dazu fehlerhaft und nachlässig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bei dem La Bruyère[4] völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmsten Züge teils in Handlung zu bringen, teils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen.

3. Wider dieses Urteil ist nichts einzuwenden; aber wider eine andere Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralität fassen will, desto mehr[1]. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie sein. Warum nicht? Zerstreut sein, sagt man, sei eine Krankheit, ein Unglück, und kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene ebenso wenig ausgelacht zu werden als einer, der Kopfschmerzen hat. Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sei, der lasse sich durch Spöttereien ebenso wenig bessern als ein Hinkender.

---

2. — [1] Das Lustspiel Regnards erhält das Possenhafte durch die Tollheiten des Zerstreuten, der, wenn auch an sich ein ehrenwerter Charakter, durch allerlei Verwechselungen in Sachen und Personen die Lachmuskeln der Zuschauer erregt. — [2] Vgl. XI. B. 2. b. Anm. 2. — [3] Vgl. Hor. sat. I. 10. v. 7. u. 8. — [4] Im 11. Kapitel der „Caractères“ dieses Schriftstellers; die hier über den zerstreuten Menalque erzählten Anekdoten sind von Regnard meistenteils verwandt.

3. — [1] Diese Kritik war über Regnards Lustspiel ausgesprochen in den anonym erschienenen „Lettres d'un Français“.

a. Aber ist es denn wahr, daß die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung als üble Angewohnheit sein? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unserer Gewalt sie anzustrengen, sie abzuziehen[1], wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders als ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht, was er seinen itzigen sinnlichen Eindrücken zufolge denken sollte. Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt; sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort sein kann, so gut kann sie auch hier sein; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu sein; es kostet Mühe, sich dieses Berufs zu entwöhnen, und es sollte unmöglich sein, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

b. Doch es sei; die Zerstreuung sei unheilbar; wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität[1] ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chikanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat[2], nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. Molière, sagt er z. B., macht uns über den Misanthropen zu lachen[3], und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks; Molière beweist sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch; der Misanthrop wird nicht ver-

---

3. a. — [1] = abzulenken.

3. b. — [1] Dasselbe was L. an einer anderen Stelle als „Kontrast" von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten" bezeichnet. Vgl. Laokoon XXIII. — [2] In einem Briefe an D'Alembert, worin er, wie über die Tragödie, so über die Komödie deshalb den Stab bricht, weil das Theater auf die Sitten nur verderblich wirken könne. — [3] Vgl. XI. B. 2. b. Anm. 2.

ächtlich, er bleibt, wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das Geringste[4]. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrige guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja, ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können[5]. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne, und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird. Widrig, ekel, häßlich wird sie sein, nicht lächerlich.

c. Die Komödie will durch Lachen bessern, aber nicht eben durch Verlachen, nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Übung unsrer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken, es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß „der Geizige" des Molière nie einen Geizigen, der „Spieler" des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumet, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich,

---

[4] Der Misanthrop, der in seiner rechtschaffenen Ehrlichkeit die Schwächen und Fehler seiner Freunde offen aufdeckt, wird verbittert, da sich diese von ihm zurückziehen; seine Verbitterung wächst, als er in einem Rechtshandel der Ungerechtigkeit unterliegen muß, und als ihm nun gar seine Geliebte untreu wird, da bleibt ihm nichts anderes übrig als die Welt zu fliehen, wo das Laster triumphiert, und sich in die Einsamkeit zurückzuziehen. — [5] In der That bemüht sich Regnard mehrfach, den ehrenwerten Charakter seines Zerstreuten als die Hauptsache und seine Zerstreutheit als eine nebensächliche Schwäche hinzustellen.

diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann; ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei, und die ganze Moral hat kein kräftigers, wirksamers als das Lächerliche.

XIII. Die „Rodogune" des Pierre Corneille.

(Kritik des Dramas. Der dramatische Dichter und die Geschichte.)

[Stück 29—32.]

Den 35. Abend (Mittwochs den 1. Julius) ward die „Rodogune" des Peter Corneille aufgeführt

1. Corneille bekannte[1], daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen „Cinna" und „Cid" setze, daß seine übrige Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären: ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Räsonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse.

Es ist billig, daß wir uns bei dem Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.

2. Die Geschichte, auf die es gebauet ist, erzählt Appianus Alexandrinus[1] gegen das Ende seines Buchs von den syrischen Kriegen. „Demetrius, mit dem Zunamen Nikator[2], unternahm einen Feldzug gegen die Parther und lebte als Kriegsgefangener einige Zeit an dem Hofe ihres Königes

---

1. — [1] In seinem der Ausgabe des Dramas beigefügten „Examen de Rodogune".

2. — [1] Vgl. die Biogr. Notizen. — [2] Der Beiname dieses Demetrius war Nikator, nicht Nikanor, wie Corneille und nach ihm L. schreibt. — Zum genaueren Verständnis der Angaben L.'s möge folgendes dienen. Demetrius I. Philopator war im J. 148 v. Chr. von seinem Gegenkönige Alexander Nothus erschlagen. Gegen diesen erhob sich Demetrius II. Nikator, der aber im J. 141 in die Gefangenschaft der Parther geriet. Sein Bruder Antiochus, der den Gegenkönig Tryphon beseitigte, regierte von 141—128, Demetrius II. nach seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft 128—126, in welchem Jahre er ermordet wurde.

Phraates, mit dessen Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus, der den vorigen Königen gedienet hatte, des syrischen Thrones und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Königs, das Schicksal desselben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs zu Rhodus, wo er sich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück, überwand mit vieler Mühe den Tryphon und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen den Phraates und forderte die Befreiung seines Bruders. Phraates, der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichtsdestoweniger kam es zwischen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den kürzern zog und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehret war, ward von seiner Gemahlin Cleopatra aus Haß gegen die Rodogune umgebracht, obschon Cleopatra selbst aus Verdruß über diese Heirat sich mit dem nämlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählet hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleukus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg, eigenhändig mit einem Pfeil erschoß, es sei nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemütsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung und zwang seine abscheuliche Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken mußte."

3. In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleukus daraus zu machen, als es ihm, eine Rodogune daraus zu erschaffen, kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpierten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubet. Diese also nahm er heraus, und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht Rodogune,

sondern Cleopatra heißen sollte. Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, daß die Zuhörer diese Königin von Syrien mit jener berühmten letzten Königin von Ägypten gleichen Namens verwechseln dürften, wollte er lieber von der zweiten als von der ersten Person den Titel hernehmen. „Ich glaubte mich, sagt er, dieser Freiheit um so eher bedienen zu können, da ich angemerkt[1] hatte, daß die Alten selbst es nicht für notwendig gehalten, ein Stück eben nach seinem Helden zu benennen, sondern es ohne Bedenken auch wohl nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung doch weit weniger Teil hat und weit episodischer ist als Rodogune; so hat z. B. Sophokles eines seiner Trauerspiele „die Trachinerinnen“[2] genannt, welches man itziger Zeit schwerlich anders als den sterbenden Herkules nennen würde.“ Diese Bemerkung ist an und für sich sehr richtig; die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht, daß er den Inhalt angeben[3] müsse; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden ward, und hiezu ist der kleinste Umstand hinlänglich[4]. Allein, gleichwohl glaube ich schwerlich, daß Sophokles das Stück, welches er die Trachinerinnen überschrieb, würde haben Deïanira nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden Titel zu geben, aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgnis des Corneille ging hiernächst zu weit; wer die ägyptische Cleopatra kennet, weiß auch, daß Syrien nicht Ägypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stück selbst den Namen Cleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Akte darunter gelitten; und der deutsche Übersetzer that daher sehr wohl, daß er sich über diese kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Skribent, am wenigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer so

---

3. — [1] = bemerkt. — [2] Der Chor dieses das Ende des Herkules behandelnden Dramas besteht aus Jungfrauen der Stadt Trachis. — [3] = bezeichnen. — [4] Vgl. hierzu das VIII. 1. über den Titel der Komödie Angeführte.

gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, mögen sie fragen!

4. Cleopatra in der Geschichte ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen und will den andern mit Gift vergeben[1]. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle imgrunde nur eine und eben dieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wütendes Eheweib zu einer ebenso wütenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellet zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu teilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß[2] nicht leben, weil er für Cleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hat die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht, oder nur als an ihre Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sei, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte, ohnfehlbar sich für den zuerst beleidigten Teil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König, und der König sahe in der Cleopatra nicht die Mutter, sondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten, und von dem Augenblicke an er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fing an alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger als der Beleidigte; sie beging den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eignes Verderben beschlossen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden; aber dieser war rascher oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter das Gift zu trinken,

---

4. [1] mit Gift vergeben = vergiften. — [2] muß = darf.

das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen rächet das andere; und es kömmt bloß auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung oder mehr Mitleid empfinden sollen.

5. Dieser dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nämlichen Leidenschaft der nämlichen Person hätte. Was fehlt ihr also noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung[1], kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall, alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizet das Genie, und den Stümper schrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können, das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz[2] hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche gehet, wenn er sich an Werke waget, die dem Genie allein vorgesparet bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden, das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Kontextur[3], die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant[4] nennt, ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder rot, grün oder gelb ist;

[1] Vgl. XV. A. 2. Anm. 1. — [2] Witz im Gegensatze zu Genie der bloß erfindungsreiche Verstand; vgl. I. A. 2. Anm. 2. — [3] Kontextur = Gewebe. — [4] Changeant = Schillertaffet (Taffet, ein aus Seide leinwandartig gewebter und mit starkem Glanz appretierter Stoff).

der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urteile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurteilung weiter nichts als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung [5].

[5] Der Inhalt des Dramas ist folgender: Zur Vorgeschichte der Handlung erfahren wir im ersten Aufzuge, daß Demetrius auf der Rückkehr aus Parthien mit seiner Braut Rodogune von der Kleopatra überfallen, daß er selbst getötet, Rodogune aber als Gefangene mit fortgeführt sei. Es haben Verhandlungen über einen Frieden stattgefunden, und dieser ist unter der Bedingung geschlossen worden, daß Rodogune die Hand des künftigen Herrschers erhalte. Heute, heißt es, wird Kleopatra verkünden, welcher von ihren Zwillingssöhnen der ältere und somit der berechtigte Thronfolger sei. Bevor aber die Mutter sich noch erklärt hat, entschließt sich Antiochus, und damit beginnt die eigentliche Handlung, gegen die Hand der Rodogune auf den Thron zu verzichten. Da Seleukus aber dasselbe thut, so kommen sie endlich brüderlich überein, daß Rodogune die Gemahlin des von der Mutter zu bestimmenden Herrschers werden soll. Aber Rodogune hat bereits gewählt. Kleopatra ist indessen keineswegs gewillt, den mit den Parthern geschlossenen Vertrag einzuhalten; sie eröffnet den Söhnen, daß sie denjenigen als den älteren bezeichnen werde, der sich dazu verstehe, die Rodogune umzubringen. Dahingegen stellt nun auch Rodogune die Forderung, daß derjenige, welcher ihr Gemahl werden solle, zuerst die Mutter töten müsse. Zwar giebt sie dem Antiochus in einem Zwiegespräch mit ihm zu verstehen, daß ihre Herzenswahl auf ihn gefallen sei; aber seine Gemahlin will sie doch nur dann werden, wenn er König wird. Die Königin geht nun scheinbar auf seine Bitte ein, ihn als den älteren Sohn zu erklären; aber heimlich stachelt sie den Seleukus gegen seinen Bruder auf, indem sie ihm das Glück des Herrschers schildert. Da Seleukus indes ihre Hoffnung vereitelt, indem er auf den Thron und Rodogunens Hand verzichtet, so beschließt die Königin beider Söhne Tod. Schon ist Seleukus durch das Schwert gefallen, und als nun Antiochus und Rodogune, die von des Seleukus Tod nichts ahnen, zur Vermählungsfeier erscheinen, da gedenkt sie, die Neuvermählten zu vergiften. Sie reicht ihnen nach der Sitte den Königstrank, aber im Begriff zu trinken, vernimmt Antiochus den Tod des Bruders und damit zugleich des Sterbenden Warnung vor der ränkevollen Mutter. Dennoch will er den Becher leeren; als ihm aber Rodogune wehrt, da trägt die Königin kein Bedenken, sich mit den beiden zu verderben. Sie trinkt aus dem Becher in der Hoffnung, das Gift werde nicht allsogleich wirken. Aber die Folgen des todbringenden Saftes zeigen sich sofort. Sie stirbt, und die beiden Liebenden sind gerettet.

6. Cleopatra bringt in der Geschichte ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille; das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Cleopatra muß eine Heldin sein, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin sein soll wie sie; das ist weit erhabner. — Ganz recht; weit erhabner und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, gekünstelteres Laster als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen, und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen bloß des Herrschens wegen gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennet, als zu gebieten, zu tyrannisieren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen, so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal wirklich gewesen sein, aber sie ist demohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche. Die Cleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen, sich alle Verbrechen erlaubet, die mit nichts als mit machiavellischen Maximen [1] um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea [2] ist gegen ihr [3] tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig.

6. — [1] Machiavelli schildert in seinem „Il principe“ (1514) einen Fürsten, der ohne Rücksicht auf Religion und Sittlichkeit durch Klugheit und Konsequenz seinen Staat zu regieren weiß. Daher bezeichnet man Maximen, denen alle sittliche Grundlage fehlt, und welche die Klugheit als einzige Richtschnur des Handelns hinstellen, als „machiavellisch“. — [2] Medea, die aus der Argonautensage bekannte Tochter des Äetes und Gemahlin des Jason. — [3] gegen m. Dat. = gegenüber, im Vergleich zu (jetzt veraltet; die Konstr. entstand durch Trennung von „gegenüber“ mit zwischengestelltem Dativ [gegen ihr über]).

Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Frevelthaten verübet, empört sich das ganze Herz, und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen, und wenn wir unsere Neugierde gesättiget haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirret, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kenntnis uns ersprießlich sein könnte. Man gehe die ganze Geschichte durch; unter fünfzig Frauen, die ihre Männer vom Throne gestürzet und ermordet haben, ist kaum eine, von der man nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte Liebe sie zu diesem Schritte bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus bloßem Stolze das Scepter selbst zu führen, welches ein liebreicher Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele, nachdem sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem männlichen Stolze verwaltet; das ist wahr. Sie hatten bei ihren kalten, mürrischen, treulosen Gatten alles, was die Unterwürfigkeit Kränkendes hat, zu sehr erfahren, als daß ihnen nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unabhängigkeit nicht um so viel schätzbarer hätte sein sollen. Aber sicherlich hat keine das bei sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Cleopatra selbst von sich sagen läßt, die unsinnigsten Bravaden[4] des Lasters. Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmet, und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden[5] sind indes bei keinem Dichter häufiger als bei Corneillen, und es könnte leicht sein, daß sich zum Teil

---

[4] Bravaden, siehe I. A. 6. a. Anm. 1. — [5] Tirade vgl. I. B. 3. Anm. 4.

sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles atmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist, das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen; aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

7. a. In der Geschichte rächet sich Cleopatra bloß an ihrem Gemahle, an Rodogunen konnte oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Cleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächet zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächet. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Cleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig, und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich sein. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nämlichen sein könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmut, und die Rache streitet mit dem Edelmute zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maß und Ziel sein sollte. So lange er seinen Zweck verfolgt, kennet sie keine Grenzen; aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriediget, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportioniert sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachteile als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fürchten hat, den verachtet er; und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid, und Neid ist ein kleines, kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennet als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobet in einem Feuer fort; nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, die sie erwecket hat, nie aufhöret die nämliche Beleidigung zu sein und immer wächset, je länger sie dauert, so kann auch ihr Durst nach Rache nie

erlöschen, die sie spät oder früh, immer mit gleichem Grimme vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Cleopatra beim Corneille; und die Mißhelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter steht, kann nicht anders als äußerst beleidigend sein. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit lassen sie uns als eine große, erhabne Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdienet. Aber ihr tückischer Groll, ihre hämische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu befürchten stehet, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie bei dem geringsten Funken von Edelmute vergeben müßte, ihr Leichtsinn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumutet, machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachtet zu können glauben. Endlich muß diese Verachtung notwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen Cleopatra nichts übrig als ein häßliches, abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset und die erste Stelle im Tollhause verdienet.

b. Aber nicht genug, daß Cleopatra sich an Rodogunen rächet; der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Cleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich; denn was ist natürlicher, als seine Feindin hinzurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählet gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehöret, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sei; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen, dieses Geheimnis zu entdecken, oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen statt denjenigen für den ältesten zu erklären und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sei. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Rodo-

gunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

c. Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter erdichten, daß Rodogune den Anschlag der Cleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat noch bekennen will, daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahle zu wählen, daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde; Rodogune muß gerächet sein wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächet sein wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrigue! Diese Prinzen sind gut angekommen! Die sollen zu thun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen sein müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt für den Teufel von Mama und ebenso viel Zärtlichkeit für eine liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg nicht, als es scheinet; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die Prinzessin tot, um den Thron zu haben; damit ist es aus. Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter tot, um die Prinzessin zu haben; damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin und schlagen die Geliebte tot, und wollen beide den Thron haben; so kann es gar nicht auswerden. Oder sie schlagen beide die Mutter tot und wollen beide das Mädchen haben; und so kann es wieder nicht auswerden. Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch[1] die andere

7. c. — [1] Beachte die doppelte Verneinung.

tot schlagen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul auf und wissen nicht, was sie thun sollen; und das ist eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln; aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stückes mehr; denn das Gegenteil ist so gewöhnlich, so abgedroschen!

Doch im Ernste: ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich, daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

8. Nicht zwar, weil es bloße Erdichtungen sind; weil nicht die mindeste Spur in der Geschichte davon zu finden. Diese Bedenklichkeit hätte sich Corneille immer ersparen können. „Vielleicht, sagt er, dürfte man zweifeln, ob sich die Freiheit der Poesie so weit erstrecket, daß sie unter bekannten Namen eine ganze Geschichte erdenken darf; so wie ich es hier gemacht habe, wo nach der Erzählung im ersten Akte, welche die Grundlage des Folgenden ist[1], bis zu den Wirkungen im fünften, nicht das geringste vorkömmt, welches einigen historischen Grund hätte. Doch, fährt er fort, mich dünkt, wenn wir nur das Resultat einer Geschichte beibehalten, so sind alle vorläufigen Umstände, alle Einleitungen zu diesem Resultate in unserer Gewalt. Wenigstens wüßte ich mich keiner Regel dawider zu erinnern, und die Ausübung der Alten ist völlig auf meiner Seite. Denn man vergleiche nur einmal die „Elektra" des Sophokles mit der „Elektra" des Euripides[2],

---

8. — [1] Vgl. das unter 5. Anm. 5. über die Vorgeschichte des Dramas Angeführte; der Vergleich mit dem unter 2. erzählten geschichtl. Stoffe zeigt, daß Corneille von diesem auch in der Vorgeschichte abgewichen ist. — [2] Der von der Volkssage überlieferte Stoff, welcher die Ermordung der Klytämnestra durch Orest behandelte, war von Äschylus in seinen „Choephoren" im getreuesten Anschluß an die Überlieferung behandelt worden. Sophokles rückte die Elektra, nach welcher auch sein Drama benannt ist, in den Vordergrund. Sie ist es, die den jüngeren Bruder einst vor dem Zorne der Mutter zu dem Gastfreund Strophios gerettet und die ihn, nachdem er zum Jüngling herangewachsen in die Heimat zurückkehrt, in leidenschaftlicher Erregung

und sehe, ob sie mehr mit einander gemein haben als das bloße Resultat, die letzten Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besonderen Wege, durch ihm eigentümliche Mittel gelanget, so daß wenigstens eine davon notwendig ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers sein muß. Oder man werfe nur die Augen auf die „Iphigenia in Taurika“ [3], die uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tragödie giebt [4], und die doch sehr darnach aussieht [5], daß sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloß auf das Vorgeben gründet, daß Diana die Iphigenia in einer Wolke von dem Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt und ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die „Helena“ [6] des Euripides bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung als die Episoden, sowohl der Knoten als die Auflösung gänzlich erdichtet sind und aus der Historie nichts als die Namen haben.“

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren [7]. Er durfte z. B. Rodogunen so jung annehmen als er wollte; und Voltaire hat sehr unrecht,

---

drängt, den Mord des Agamemnon an der Mutter zu rächen. Euripides dagegen läßt die Elektra an einen armen Landmann verheiratet und in Not und Elend erniedrigt sein; sie greift in die Handlung nur insoweit ein, als sie die Mutter durch eine List veranlaßt, sie zu besuchen; am Schlusse wird sie die Gemahlin des Pylades, ihr früherer Gemahl wird für seinen Verzicht entschädigt. So hat Euripides den Charakter der Elektra fast bis ins Lächerliche entstellt. — [3] Die Tragödie heißt sonst „Iphigenie unter den Tauriern“ (ἐν Ταύροις, in Tauris, wovon Göthe sich bekanntlich einen Nom. Sing. Tauris als Bezeichnung für das Land bildete); Taurika ist Adj. und dazu zu ergänzen χεῤῥόνησος (also: χ. ταυρική = taurische Halbinsel). — [4] Aristoteles bezieht sich auf die „Iphigenie unter den Tauriern“ an mehreren Stellen, ohne sie aber gerade für das Muster einer Tragödie auszugeben. Die Art und Weise, wie sich Orestes der Iphigenie zu erkennen giebt, bezeichnet er sogar ausdrücklich als unkünstlerisch. — [5] Man beachte den Ausdruck „die darnach aussieht“; denn seine Behauptung zu beweisen, möchte Corneille schwer gefallen sein. — [6] Das Drama ist eines der schwächsten des Euripides. Helena ist danach gar nicht von Paris entführt worden, der troische Krieg wurde um ein bloßes Trugbild der Helena geführt, und diese selbst weilt inzwischen in Ägypten, von wo sie von Menelaos nach Beendigung des Krieges glücklich in die Heimat zurückgeführt wird. — [7] Vgl. II. 3. Anm. 2.

wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte nachrechnet, daß Rodogune so jung nicht könne gewesen sein[8]; sie habe den Demetrius geheiratet, als die beiden Prinzen, die itzt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das dem Dichter an[9]? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheiratet; sie war sehr jung, als sie der Vater heiraten wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Kontrolle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte[10] dafür verifizieren wollte!

Mit den Beispielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurückgehen können. Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden; daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußstapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert[11]. Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die Gesetze des Staats als der Dichtkunst verstanden, so läßt sich den Folgerungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich von seiten des Nutzens ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte; aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich, noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermutung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte wider

---

[8] In dem Kommentar zur Rodogune; vgl. X. A. 1. ff. — [9] Der persönl. Dativ bei „angehen" ist jetzt veraltet; er findet sich mehrfach bei Luther, aber nach Lessing auch noch z. B. bei Rückert. — [10] Vgl. X. A. 6. Anm. 1. — [11] Über Thespis siehe die Biogr. Notizen. Die von L. angezogene Anekdote, wonach Solon dem Thespis die Aufführung seiner Stücke verboten, weil sie unnütz seien und auf Fälschung beruhten, erzählt der griech. Grammatiker Diogenes aus Laerte (3. Jahrh. n. Chr.).

ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen sein könnte.

9. Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen des großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das geringste wahrscheinlicher? Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft, und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpfrischen Geist beweise.

10. Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid[1] erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Faktum, und dieses ist ebenso gräßlich als außerordentlich. Es giebt höchstens drei Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

a. Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen, wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen, wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen, wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen, daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf

---

10. — [1] Über Schrecken (oder besser: Furcht) und Mitleid als die beabsichtigte Wirkung der Tragödie vgl. bes. XVIII. B. 1 ff.

wahrnehmen, daß wir bei jedem Schritte, den er seine Person thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nämlichen Grad der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen selbst gethan haben, daß uns nichts dabei befremdet als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler[1] Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahinreißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein[2] glauben. Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Akte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln verstehet.

b. Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts als ein witziger Kopf[1], als ein guter Versifikateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig sein, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeinet, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid besteht, daß er, um jenes hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeinet. Kaum hat er

---

10. a. — [1] fatal = verhängnisvoll. — [2] Beachte den Acc. m. d. Inf. (Vgl. XI. B. 2. f. u. Anm. 2.)

10. b. — [1] Vgl. oben 5. Anm. 2.

also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens ebenso befremdend sind als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er dann in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen, und wenn er es so gut zusammengeknetet hat, als sich nur immer Häcksel und Mehl zusammenkneten lassen: so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Scenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder sauer ankömmt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, wird gedruckt und aufgeführt, gelesen und angesehen, bewundert oder ausgepfiffen, beibehalten oder vergessen, so wie das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli[2].

11. Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen? Nach dem geheimnisvollen Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist seine Rodogune nun länger als hundert Jahre als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters von ganz Frankreich und gelegentlich mit von ganz Europa bewundert worden. Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund sein? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre Empfindung gehabt? War es von 1644 bis 1767 allein dem hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?

---

[2] Aus dem Lehrgedicht „De litteris, syllabis, pedibus et metris“ des Grammatikers Terentianus Maurus (3. Jahrh. n. Chr.).

XIV. Favarts „Roxelane“.

(Das Verhältnis des Dichters zu den historischen Thatsachen und Personen. Die Behandlung der Charaktere.)

[Stück 33—35.]

Den 36. Abend (Freitags, den 3. Julius) ward das Lustspiel des Herrn Favart „Soliman der Zweite“ aufgeführet.

1. Ich mag nicht untersuchen, wie weit es die Geschichte bestätiget, daß Soliman II. sich in eine europäische Sklavin verliebt habe, die ihn so zu fesseln, so nach ihrem Willen zu lenken gewußt, daß er wider alle Gewohnheit seines Reichs sich förmlich mit ihr verbinden und sie zur Kaiserin erklären müssen[1]. Genug, daß Marmontel[2] hierauf eine von seinen „moralischen Erzählungen“ gegründet, in der er aber jene Sklavin, die eine Italienerin soll gewesen sein, zu einer Französin macht, ohne Zweifel, weil er es ganz unwahrscheinlich gefunden, daß irgend eine andere Schöne als eine französische einen so seltnen Sieg über einen Großtürken erhalten können.

Ich weiß nicht, was ich eigentlich zu der Erzählung des Marmontel sagen soll; nicht, daß sie nicht mit vielem Witze angelegt, mit allen den feinen Kenntnissen der großen Welt, ihrer Eitelkeit und ihres Lächerlichen ausgeführt und mit Eleganz und Anmut geschrieben wäre, welche diesem Verfasser so eigen sind; von dieser Seite ist sie vortrefflich, allerliebst. Aber es soll eine moralische Erzählung sein, und ich kann nur nicht finden, wo ihr das Moralische sitzt[3].

---

1. — [1] Nach der Geschichte war Roxelane höchst wahrscheinlich eine russische Sklavin, die von Soliman II. (1520—66) zu seiner Gemahlin erhoben wurde und durch ihre Schönheit wie durch ihre Gewandtheit den größten Einfluß auf den Großherrn ausübte; ihrer Intrigue gelang es, nach Ermordung des ältesten Sohnes des Soliman, der ihm aus einer früheren Ehe geboren war, ihren eigenen zu Solimans Nachfolger zu erheben. — [2] Über Marmontel vgl. Biogr. Not. u. III. 2. — [3] Weil der Sultan als ein der Sinnlichkeit ergebener Schwächling geschildert wird, welcher der flüchtigen, wilden, bis zur Unverschämtheit witzigen, bis zur Tollheit lustigen Französin einen leichten Sieg über sich einräumt.

2. Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist es gleichviel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht[1], und also war die Erzählung des Marmontel darum nichts mehr und nichts weniger geschickt, auf das Theater gebracht zu werden. Das that Favart, und sehr glücklich. Ich rate allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen Erzählungen bereichern wollen, die Favartsche Ausführung mit dem Marmontelschen Urstoffe zusammenzuhalten. Wenn sie die Gabe zu abstrahieren[2] haben, so werden ihnen die geringsten Veränderungen, die dieser gelitten und zum Teil leiden müssen, lehrreich sein, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer bloßen Spekulation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritikus zur Regel generalisiert hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird als alle die mechanischen Gesetze[3], mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen, und deren Beobachtung sie lieber dem Genie zum Trotze zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Dramas machen möchten.

3. Ich will nur bei einer von diesen Veränderungen stehen bleiben. Aber ich muß vorher das Urteil anführen, welches Franzosen selbst über das Stück gefällt haben[1]. Anfangs äußern sich ihre Zweifel gegen die Grundlage des Marmontel. „Soliman der Zweite, sagen sie, war einer von den größten Fürsten seines Jahrhunderts; die Türken haben keinen Kaiser, dessen Andenken ihnen teurer wäre als dieses Soliman; seine Siege, seine Talente und Tugenden machten ihn selbst bei den Feinden verehrungswürdig, über die er siegte; aber welche kleine, jämmerliche Rolle läßt ihn Marmontel spielen? Roxelane war nach der Geschichte eine verschlagene, ehrgeizige Frau, die, ihren Stolz zu befriedigen, der kühnsten, schwärzesten Streiche fähig war, die den Sultan durch ihre Ränke und falsche Zärtlichkeit so weit zu bringen wußte, daß er wider sein eigenes Blut wütete, daß er seinen Ruhm

---

2. — [1] Vgl H. D. II. 8. — [2] d. h. aus dem besonderen Falle das allgemein gültige Gesetz herzuleiten. — [3] z. B. das Gesetz der drei Einheiten.

3. — [1] Journal Encyclopédique. Janvier 1762. (L.). —

durch die Hinrichtung eines unschuldigen Sohnes befleckte[2]; und diese Roxelane ist bei dem Marmontel eine kleine Kokette, wie nur immer eine in Paris herumflattert, den Kopf voller Wind, doch das Herz mehr gut als böse. Sind dergleichen Verkleidungen, fragen sie, wohl erlaubt? Darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Fakta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lukretia verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?"

4. Das heißt einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehen. Ich möchte die Rechtfertigung des Herrn Marmontel nicht übernehmen; ich habe mich vielmehr schon dahin geäußert[1], daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können, da hingegen einerlei Faktum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntnis bestehet, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen. Gleichwohl hat es Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem Serraglio[2] eine europäische Sklavin gegeben, die sich zur gesetzmäßigen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt, das ist das Faktum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses Kaisers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Faktum wirklich geworden; und da es durch mehr als eine Art von Charakteren wirklich werden können, so steht es freilich bei dem Dichter als Dichter, welche von diesen Arten er wählen will, ob die, welche die Historie bestätiget, oder eine andere, sowie der moralischen Absicht, die er mit seiner Erzählung verbindet, das eine oder das andere gemäßer ist. Nur sollte er sich, im Fall daß er andere Charaktere als die historischen oder wohl gar diesen völlig

---

[2] Siehe 1. Anm. 1.

4. — [1] Vgl. H. D. X. A. 5. — [2] Vgl. H. D. IV. 1. Anm. 3.

entgegengesetzte wählet, auch der historischen Namen enthalten und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehret unsere Kenntnis oder scheinet sie wenigstens zu vermehren und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntnis, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein sein kann, die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheinet uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

5. Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte giebt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sei von seiten der innern Wahrscheinlichkeit oder von seiten des Unterrichtenden[1] zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen, nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus[2]; was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinem Kram taugt; es verstößt also, bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit, bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, daß wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen und rufen:

---

5. — [1] Das Unterrichtende = das Lehrreiche. — [2] In einer Anmerkung verweist L. auf eine Stelle des griech. Dichters Pindar in dessen 2. olymp. Ode, wo es heißt: Weise ist nur, wer aus sich selber vieles weiß. Wer bloß gelernt hat, der plappert den Raben gleich in Vielgeschwätzigkeit u. s. w. Str. 5. V. 10 f.

„Aber, wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! wie ist es möglich, daß ihm nicht beifiel! überlegte er denn nicht?“ O, laßt uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demütigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen als er, beweiset bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen als er, und das hatten wir leider nötig, wenn wir nicht vollkommne Dummköpfe bleiben wollten.

6. Marmontels Soliman hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Soliman, und seine Roxelane eine ganz andere Roxelane sein mögen, als mich die Geschichte kennen lehret, wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob sie schon nicht aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch ebenso genau verbunden sind als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken, kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzet, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigenen Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontel nicht finde, so kann ich es zufrieden sein, daß man ihm auch jenes nicht für genossen ausgehen läßt. Wer uns nicht schadlos halten kann oder will, muß uns nicht vorsätzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel es sei nun nicht gekonnt oder nicht gewollt.

7. Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtiget, in allen Charakteren, die der Dichter ausgebildet oder sich schafft, Übereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

a. Übereinstimmung! Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer ein-

förmig[1], immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich itzt stärker, itzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein. Dem Türken, der nur die sinnliche Liebe kennt, müssen keine von den Raffinements beifallen, die eine verwöhnte europäische Einbildungskraft damit verbindet. „Ich bin dieser liebkosenden Maschinen satt; ihre weiche Gelehrigkeit hat nichts Anzügliches,[2] nichts Schmeichelhaftes; ich will Schwierigkeiten zu überwinden haben, und wenn ich sie überwunden habe, durch neue Schwierigkeiten in Atem erhalten sein!" so kann ein König von Frankreich denken, aber kein Sultan. Es ist wahr, wenn man einem Sultan diese Denkungsart einmal giebt, so kömmt der Despot nicht mehr in Betrachtung; er entäußert sich seines Despotismus; aber wird er deswegen auf einmal der zahme Affe sein, den eine dreiste Gauklerin kann tanzen lassen, wie sie will?

Ich leugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die uns diesen Soliman so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich sein könnte? Es giebt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch eben darum keine Gegenstände der poetischen Nachahmung sein. Sie sind unter ihr; denn ihnen fehlet das Unterrichtende[3]; es wäre denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem Soliman zu thun offenbar weit entfernt gewesen. Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlet, dem fehlet

b. die Absicht. Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten um zu dichten, die nur nachahmen um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel

---

7. a. — [1] einförmig (uniform) = gleichförmig. — [2] Anziehendes. — [3] Siehe oben 5. Anm. 1.

verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel entspringet. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Teilnehmung; allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten, die Absicht uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die Absicht bei Vorwürfen[1], wo keine unmittelbare Abschreckung für uns statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten, zu verabscheuen, und, was wir verabscheuen sollten, zu begehren.

Was ist nun von diesen allen in dem Charakter des Soliman, in dem Charakter der Roxelane? Wie ich schon gesagt habe: nichts. Aber von manchem ist gerade das Gegenteil darin; ein Paar Leute, die wir verachten sollten, wovon uns das eine Ekel und das andere Unwille[2] eigentlich erregen müßte, ein stumpfer Wollüstling, eine abgefeimte Buhlerin werden uns mit so verführerischen Zügen, mit so lachenden Farben geschildert, daß es mich nicht wundern sollte, wenn mancher Ehemann sich daraus berechtigt zu sein glaubte, seiner rechtschaffenen und so schönen als gefälligen Gattin überdrüssig zu sein, weil sie keine Roxelane ist.

8. Wenn Fehler, die wir adoptieren, unsere eigene

---

7. b. — [1] Vorwurf = Stoff. — [2] Beachte die alte Flexionsform in „Unwille".

Fehler sind, so haben die angeführten[1] französischen Kunstrichter recht, daß sie alle das Tadelhafte des Marmontelschen Stoffes dem Favart mit zur Last legen. Dieser scheinet ihnen sogar dabei noch mehr gesündigt zu haben als jener. „Die Wahrscheinlichkeit, sagen sie, auf die es vielleicht in einer Erzählung so sehr nicht ankömmt, ist in einem dramatischen Stücke unumgänglich nötig; und diese ist in dem gegenwärtigen auf das äußerste verletzet. Der große Soliman spielet eine sehr kleine Rolle, und es ist unangenehm, so einen Helden nur immer aus so einem Gesichtspunkte zu betrachten. Der Charakter eines Sultans ist noch mehr verunstaltet; da ist auch nicht ein Schatten von der unumschränkten Gewalt, vor der alles sich schmiegen muß. Man hätte diese Gewalt wohl lindern können, nur ganz vertilgen hätte man sie nicht müssen. Der Charakter der Roxelane hat wegen seines Spiels gefallen; aber wenn die Überlegung darüber kömmt, wie sieht es dann mit ihm aus? Ist ihre Rolle im geringsten wahrscheinlich? Sie spricht mit dem Sultan wie mit einem Pariser Bürger; sie tadelt alle seine Gebräuche; sie widerspricht in allen seinem Geschmacke und sagt ihm sehr harte, nicht selten sehr beleidigende Dinge. Vielleicht zwar hätte sie das alles sagen können, wenn sie es nur mit gemessenern Ausdrücken gesagt. Aber wer kann es aushalten, den großen Soliman von einer jungen Landstreicherin so hofmeistern zu hören? Er soll sogar die Kunst zu regieren von ihr lernen."

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Überladungen das Spiel der Roxelane noch lebhafter zu machen; die Anlage zu Impertinenzen sahe er einmal gemacht, und eine mehr oder weniger konnte ihm nichts verschlagen, besonders wenn er die Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit der Person nehmen wollte. Denn ohngeachtet daß seine Roxelane noch unbedachtsamere Streiche macht, noch plumpern Mutwillen treibt, so hat er sie dennoch zu einem bessern und edlern Charaktere zu machen gewußt, als wir in Marmontels Roxelane erkennen. Und wie das? warum das?

9. Eben auf diese Veränderung wollte ich oben[1] kommen;

---

8. — [1] Siehe oben 3. Anm. 1.
9. — [1] Vgl. 3.

und mich dünkt, sie ist so glücklich und vorteilhaft, daß sie von den Franzosen bemerkt und ihrem Urheber angerechnet zu werden verdient hätte.

Marmontels Roxelane ist wirklich, was sie scheinet, ein kleines närrisches, vermessenes Ding. Hinter Favarts Roxelane hingegen steckt mehr, sie scheinet die kecke Buhlerin mehr gespielt zu haben als zu sein, durch ihre Dreistigkeiten den Sultan mehr auf die Probe gestellt, als seine Schwäche gemißbraucht zu haben. Denn kaum hat sie den Sultan dahin gebracht, wohin sie ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine Liebe ohne Grenzen ist, als sie gleichsam die Larve abnimmt und ihm eine Erklärung thut, die zwar ein wenig unvorbereitet kömmt, aber ein Licht auf ihre vorige Aufführung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgesöhnet werden. „Nun kenn' ich dich, Sultan; ich habe deine Seele bis in ihre geheimsten Triebfedern erforscht; es ist eine edle, große Seele, ganz den Empfindungen der Ehre offen. So viel Tugend entzückt mich! Aber lerne nun auch mich kennen. Ich liebe dich, Soliman! ich muß dich wohl lieben! Nimm alle deine Rechte, nimm meine Freiheit zurück; sei mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue nichts, als was dich dein Gesetz zu thun berechtiget. Es giebt Vorurteile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen Liebhaber, der meinetwegen nicht erröten darf; sieh hier in Roxelanen — nichts als deine unterthänige Sklavin." So sagt sie, und uns wird auf einmal ganz anders; die Kokette verschwindet, und ein liebes, ebenso vernünftiges als drollichtes Mädchen steht vor uns; Soliman hört auf, uns verächtlich zu scheinen, denn diese bessere Roxelane ist seiner Liebe würdig; wir fangen sogar in dem Augenblicke an zu fürchten, er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien, er möchte sie bei ihrem Worte fassen, der Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schickt, eine kalte Danksagung, daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenklichen Schritte zurückhalten wollen, möchte anstatt einer feurigen Bestätigung seines Entschlusses erfolgen, das gute Kind möchte durch ihre Großmut wieder auf einmal verlieren, was sie durch mutwillige Ver-

messenheiten so mühsam gewonnen; doch diese Furcht ist vergebens, und das Stück schließt sich zu unserer völligen Zufriedenheit.

10. Und nun, was bewog den Favart zu dieser Veränderung? Ist sie bloß willkürlich, oder fand er sich durch die besonderen Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden? Warum gab nicht auch Marmontel seiner Erzählung diesen vergnügendern Ausgang? Ist das Gegenteil von dem, was dort eine Schönheit ist, hier ein Fehler?

a. Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte[1] angemerkt zu haben, welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der äsopischen Fabel und des Dramas findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absicht hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition zu bringen[2]. Wir sind zufrieden, wenn

---

10. a. — [1] In der „Abhandlung vom Wesen der Fabel", wo es also heißt: Die Handlung der beiden letzteren (des Epos und des Dramas) muß außer der Absicht, welche der Dichter damit verbindet, auch eine innere, ihr selbst zukommende Absicht haben. Die Handlung der ersteren (der äsopischen Fabel) braucht diese innere Absicht nicht, und sie ist vollkommen genug, wenn nur der Dichter seine Absicht damit erreicht. Der heroische und der dramatische Dichter machen die Erregung der Leidenschaften zu ihrem vornehmsten Endzwecke. Er kann sie aber nicht anders erregen als durch nachgeahmte Leidenschaften, und nachahmen kann er die Leidenschaften nicht anders, als wenn er ihnen gewisse Ziele setzt, welchen sie sich nähern oder von welchen sie sich zu entfernen haben. Er muß also in die Handlung selbst Absichten legen und diese Absichten unter eine Hauptabsicht so zu bringen wissen, daß verschiedene Leidenschaften neben einander bestehen können. Der Fabulist hingegen hat mit unsern Leidenschaften nichts zu thun, sondern allein mit unserer Erkenntnis. Er will uns von irgend einer einzeln moralischen Wahrheit lebendig überzeugen. Das ist seine Absicht, und diese sucht er nach Maßgebung der Wahrheit durch die sinnliche Vorstellung einer Handlung bald mit, bald ohne Absicht zu erhalten. Sobald er sie erhalten hat, ist es ihm gleichviel, ob die von ihm erdichtete Handlung ihre innere Endschaft erreicht hat oder nicht. Er läßt seine Personen oft mitten auf dem Wege stehen und denkt nicht im geringsten daran, unserer Neugierde ihretwegen ein Genüge zu thun. — [2] zur Intuition, d. h. zur Anschauung bringen. Vgl. Lessings Definition der Fabel: Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus erdichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt die Erdichtung eine Fabel.

diese Absicht erreicht wird, und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Handlung, die für sich ein wohlgerundetes Ganze ausmacht, geschiehet oder nicht; der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Anteils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie ausführen läßt, ist er unbekümmert, er hat uns nicht interessieren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun; dieses mag befriedigt werden oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch; es gehet entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewähret; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel giebt.

b. Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählungen lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden, so hatte er recht so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgiltig, mögen wir sie doch immer für eine Närrin und ihn für nichts Besseres halten. Auch hat er gar nicht Ursache, uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich sein, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde; was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die Gefälligkeit über das Frauenzimmer[1] überhaupt

10. b. — [1] Vgl. I. B. 8. a. Anm. 5.

vermag; er nahm also eines der wildesten, unbekümmert, ob es eine solche Gefälligkeit wert sei oder nicht.

c. Allein, als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größtenteils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sei, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher sei, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns ebenso rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidiget uns aber von seiten dieser mehr als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebet, mutwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit giebt und Laster und Ungereimtheiten mit allen betrügerischen Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der großen Welt ausstaffieret. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Überlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sein. So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Charakteren Solimans und der Roxelane ergangen, und das empfand Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfang ändern konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verderben, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres zu sein [1] urteilte, so blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er that. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten; und zugleich befriediget diese Hochachtung unsere Neugierde und Besorgnis wegen der Zukunft. Denn da die Illusion des Dramas [2] weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in

---

10. c. — [1] Beachte den Acc. m. d. Inf. — [2] Die täuschende Nachahmung, die das Drama zuwege bringt.

jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufrieden gestellet wissen.

XV. Voltaires „Merope“.

(Der überlieferte Stoff und dessen dramatische Behandlung durch Maffei und Voltaire. Beleuchtung der Lindelle-Voltaireschen Kritik der Merope Maffeis und Kritik der Merope Voltaires. Die drei Einheiten.)

[Stück 30—50.]

Den 38. Abend (Dienstags den 7. Junius) ward die „Merope“ des Herrn von Voltaire aufgeführt.

A. Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der „Merope“ des Maffei, vermutlich im Jahr 1737 und vermutlich zu Cirey bei seiner Urania, der Marquise du Chatelet[1]. Denn schon im Jänner 1738 lag die Handschrift davon zu Paris. Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine, oder doch sicherlich eine ganz andere „Merope“ geschrieben haben.

Also, um die Kopie des Franzosen richtig zu beurteilen, müssen wir zuvörderst das Original des Italieners kennen lernen; und um das poetische Verdienst des letztern gehörig zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf die historischen[2] Fakta werfen, auf die er seine Fabel gegegründet hat.

1. Maffei selbst fasset diese Fakta in der Zueignungsschrift[1] seines Stückes folgender Gestalt zusammen. „Daß einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden sich im Peloponnesus wieder festgesetzet, dem Kresphontes

---

A. — [1] Wegen seiner „Lettres philosophiques“ (1735) verfolgt, fand Voltaire ein Asyl auf dem Schlosse Cirey in Lothringen bei der Marquise du Chatelet, die er selbst die „gelehrte Urania“ nennt. — [2] historisch hier = sagengeschichtlich.

1. — [1] Maffei widmete eine Abschrift des Manuskriptes dem Herzog Rinaldo von Modena; dieser Abschrift war die „Zueignungsschrift“ beigefügt.

das messenische Gebiet durch das Los zugefallen; daß die Gemahlin dieses Kresphontes Merope geheißen; daß Kresphontes, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von dem Mächtigern des Staats mitsamt seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärts bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; daß dieser jüngste Sohn, Namens Äpytus, als er erwachsen, durch Hilfe der Arkader und Dorier sich des väterlichen Reichs wieder bemächtiget und den Tod seines Vaters an dessen Mördern gerächet habe: dieses erzählt Pausanias[2]. Daß, nachdem Kresphontes mit seinen zwei Söhnen umgebracht worden, Polyphontes, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen, daß dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus[3]. Daß Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannterweise töten wollen; daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei; daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphontes hinzurichten: dieses meldet Hyginus[4], bei dem Äpytus aber den Namen Telephontes führt."

2. Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere Glückswechsel und Erkennungen[1] hat, nicht schon von den alten Tragicis wäre genutzt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles in seiner Dichtkunst[2] gedenkt eines „Kresphontes", in welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da sie im Begriffe sei, ihn als den vermeinten Mörder

---

[2] In seiner „Beschreibung Griechenlands". — [3] In seiner die antiken Sagen behandelnden „Bibliothek". — [4] In seinem „Fabeln" betitelten Buche; welcher Art diese „Fabeln" gewesen sind, siehe unten 3.

2. — [1] Glückswechsel (περιπέτεια), d. i. „der Umschlag des Glücks in das Gegenteil des Erwarteten und Erstrebten", u. Erkennung (ἀναγνώρισις), „die aus Unwissen in Wissen stattfindende Wandlung, die entweder zu Freundschaft oder zu Feindschaft zwischen den zu Glück oder Unglück bestimmten Personen führt," sind nach Aristoteles (Poetik cap. 10. 11.) die Hauptthebel der tragischen Handlung. — [2] Poet. c. 14. 9.

ihres Sohnes umzubringen. Aristoteles erwähnt dieses „Kresphontes" zwar ohne Namen des Verfassers; da wir aber bei dem Cicero[3] und mehrern Alten einen „Kresphontes" des Euripides angezogen finden, so wird er wohl kein anderes als das Werk dieses Dichters gemeinet haben.

3. Wenn es mit einer Entdeckung seine Richtigkeit hat, mit der sich Maffei schmeichelte[1], so können wir den Plan dieses „Kresphontes" ziemlich genau wissen. Er glaubte ihn nämlich bei dem Hyginus in der hundert und vierundachtzigsten Fabel gefunden zu haben. Denn er hält die Fabeln des Hyginus überhaupt größtenteils für nichts als für die Argumente alter Tragödien und empfiehlt daher den neuern Dichtern, lieber in diesem verfallenen Schachte nach alten tragischen Fabeln zu suchen, als sich neue zu erdichten. Der Rat ist nicht übel, und zu befolgen. Nur möchte es nicht der größte, sondern vielleicht gerade der allerkleinste Teil sein, der in dieser Absicht von dem Werke des Hyginus zu nutzen. Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zusammengesetzt sein; es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder unmittelbar, geflossen sein, zu welchen die Tragödienschreiber selbst ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus scheinet selbst die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben, indem er an verschiedenen Stellen das, was weiter nichts als die Glaubwürdigkeit eines tragischen Dichters vor[2] sich hatte, ausdrücklich von der alten echtern Tradition abgesondert. So erzählt er z. B. die Fabel von der Ino[3] und die Fabel von der Antiopa[4] zuerst nach

[3] In den Tuscul. disp. I. 48., wo er eine Stelle aus dem „Kresphontes" des Euripides anführt.

3. — [1] In der unter 1. genannten Zueignungsschrift. — [2] vor = für. — [3] Ino, die aus der Argonautensage bekannte Stiefmutter des Phrixus und der Helle. Nach der Flucht ihrer Stiefkinder verfiel Athamas, ihr Gemahl, in Wahnsinn und tötete seinen und der Ino ältesten Sohn Learchus, mit dem jüngsten Sohne stürzte Ino sich ins Meer. — [4] Antiopa, die Mutter des Zethos und Amphion; von ihrem Gatten Lycus verstoßen und von dessen zweiter Gemahlin Dirke grausam verfolgt, fiel sie in Wahnsinn. Ihre Söhne rächten später das ihrer Mutter widerfahrene Leid, indem sie die Dirke an einen Stier banden und zu Tode schleifen ließen.

dieser, und darauf in einem besondern Abschnitte nach der Behandlung des Euripides.

Damit will ich jedoch nicht sagen, daß, weil über der hundert und vierundachtzigsten Fabel der Name des Euripides nicht stehe, sie auch nicht aus dem „Kresphontes“ desselben könne gezogen sein. Vielmehr bekenne ich, daß sie wirklich den Gang und die Verwickelung eines Trauerspieles hat, so daß, wenn sie keines gewesen ist, sie doch leicht eines werden könnte, und zwar eines, dessen Plan der alten Simplicität weit näher käme als alle neueren „Meropen“. Man urteile selbst; die Erzählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, ist nach allen ihren Umständen folgende:

4. Kresphontes war König von Messenien und hatte mit seiner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er nebst seinen beiden ältesten Söhnen das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte sich hierauf des Reichs und der Hand der Merope, welche während dem Aufruhre[1] Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, Namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Ätolien in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes heranwuchs, desto unruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewärtigen und versprach also demjenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Telephontes; und da er sich nunmehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Ätolien weg, ging nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, daß er den Telephontes umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf und befahl, ihn so lange in seinem Palaste zu bewirten, bis er ihn weiter ausfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indes kam der alte Diener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschaften gebraucht, weinend zu Meropen und meldete ihr, daß Telephontes aus Ätolien weg sei, ohne daß man wisse, wo er hingekommen. Sogleich eilt Merope, der es nicht unbekannt

4. — [1] während wurde früher vielfach, wie auch jetzt noch oft mundartlich, mit dem Dativ verbunden.

geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, mit einer Axt nach dem Gastzimmer und hätte ihn im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt und die Mutter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr machten beide gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und versöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewähret und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeigen. Als sie aber alle um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opfertier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reiches.

5. Auch hatten schon in dem sechzehnten Jahrhunderte zwei italienische Dichter, Joh. Bapt. Liviera und Pomponio Torelli[1], den Stoff zu ihren Trauerspielen „Kresphontes" und „Merope" aus dieser Fabel des Hyginus genommen, und waren sonach, wie Maffei meint, in die Fußstapfen des Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Überzeugung ohngeachtet wollte Maffei selbst sein Werk so wenig zu einer bloßen Divination[2] über den Euripides machen und den verlornen „Kresphontes" in seiner Merope wieder aufleben lassen, daß er vielmehr mit Fleiß von verschiednen Hauptzügen dieses vermeintlichen Euripideischen Planes abging und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

6. Die Mutter nämlich, die ihren Sohn so feurig liebte, daß sie sich an dem Mörder desselben mit eigner Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärtlichkeit überhaupt zu schildern und mit Ausschließung aller andern Liebe durch diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stück zu beleben. Was dieser Absicht also nicht vollkommen zusprach, ward verändert; welches besonders die Umstände von Meropens zweiter Verheiratung und von des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte. Merope

5. — [1] Der „Cresfonte" des J. B. Liviera erschien 1588, die „Merope" des Pomponio Torelli 1598. — [2] d. i., wie L. gleich erklärt, zu einem Versuche, das verlorene Drama des Euripides wiederherzustellen.

mußte[1] nicht die Gemahlin des Polyphontes sein; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, mit einem zweiten Manne die Ehe eingegangen zu sein, in dem sie den Mörder ihres ersten kannte, und dessen eigene Erhaltung es forderte, sich durchaus von allen, welche nähere Ansprüche auf den Thron haben könnten, zu befreien. Der Sohn mußte nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntnis seines Standes und seiner Bestimmung erzogen sein; denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicherweise, wenn sie nicht durch die beständigen Vorstellungen des Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abwesender Gegenstand geraten kann, gereizet und angestrenget wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes gehalten werden, weil er sich selbst dafür ausgiebt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn ziehet; denn kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bei der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel genug.

7. Und diesen Veränderungen zufolge kann man sich den Maffeischen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regieret bereits fünfzehn Jahre, und doch fühlet er sich auf dem Thron noch nicht befestiget genug. Denn das Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Königs zugethan und rechnet auf den letzten geretteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr seine Hand an unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weiset ihn mit diesem Vorwande zu empfindlich ab, und nun sucht er durch Drohungen und Gewalt zu erlangen, wozu ihm seine Verstellung nicht verhelfen können. Eben dringt er am schärfesten in sie, als ein Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße über einem Morde ergriffen hat. Ägisth, so nannte sich der Jüngling, hatte nichts gethan, als sein eignes Leben gegen

---

6. — [1] müssen, hier und weiter unten = dürfen; vgl. XIII. 4. Anm. 2.

einen Räuber verteidiget; sein Ansehen verrät so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den König für ihn zu bitten; und der König begnadiget ihn[1]. Doch gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie einem alten Diener, Namens Polydor, gleich nach dem Tode ihres Gemahls anvertrauet hatte mit dem Befehle, ihn als sein eigenes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er für seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die Welt zu sehen; aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herze[2] einer Mutter ahnet immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist jemand ermordet worden; wie, wenn es ihr Sohn gewesen wäre! So denkt sie und wird in ihrer bangen Vermutung durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring bestärket, den man bei dem Ägisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, daß ihn Ägisth dem Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dies der Siegelring ihres Gemahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne einzuhändigen, wenn er erwachsen und es Zeit sein würde, ihm seinen Stand zu entdecken[3]. Sogleich läßt sie den Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule binden und will ihm das Herz mit eigner Hand durchstoßen. Der Jüngling erinnert sich in diesem Augenblicke seiner Eltern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Verbots[4] seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden; Merope verlangt hierüber Erklärung; indem kömmt der König dazu, und der Jüngling wird befreiet. So nahe Merope der Erkennung ihres Irrtums war, so tief verfällt sie wiederum darein zurück, als sie sieht, wie höhnisch der König über ihre Verzweiflung triumphiert. Nun ist Ägisth unfehlbar der Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer Rache schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er in dem Vorsaale sei, wo er eingeschlafen, und kommt mit einer Axt,

---

7. — [1] Ende des 1. Aufz. — [2] Beachte die starke Flexion, die jetzt nur noch (aber ohne Endung) in Verbindung mit Präpositionen ohne den Artikel gebräuchlich ist. — [3] Ende des 2. Aufz. — [4] Wir würden sagen „Gebots“.

ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Axt zu dem Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor in eben den Vorsaal eingeschlichen und den schlafenden Ägisth erkannt hatte, in die Arme fällt. Ägisth erwacht und fliehet, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem vermeinten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm nach, und würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hiervon zurückgehalten hätte[5]. Mit frühem Morgen soll ihre Vermählung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß zu dem Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung erteilen. Indes hat Polydor auch den Ägisth sich kennen gelehrt; Ägisth eilt in den Tempel, dränget sich durch das Volk, und — das Übrige wie bei dem Hyginus.

B. 1. Je schlechter es zu Anfange dieses Jahrhunderts mit dem italienischen Theater überhaupt aussah, desto größer war der Beifall und das Zujauchzen, womit die „Merope" des Maffei aufgenommen wurde.

Cedite Romani scriptores, cedite Graii,
Nescio quid maius nascitur Oedipode![1]

schrie Leonardo Adami, der nur noch die ersten zwei Akte in Rom davon gesehen hatte. In Venedig war 1714 das ganze Karneval hindurch fast kein anderes Stück gespielt als „Merope"; die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder sehen; und selbst die Operbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt; und in sechzehn Jahren (von 1714 bis 1730) sind mehr als dreißig Ausgaben in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden. Sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt, und man hatte vor, sie mit allen diesen Übersetzungen zugleich drucken zu lassen. Ins Französische war sie bereits zweimal übersetzt, als der Herr von Voltaire sich nochmals darüber machen wollte, um sie auch wirklich auf die französische Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieses durch eine eigentliche Übersetzung nicht geschehen

---

[5] Ende des 4. Aufz.

B. 1. — [1] Citat aus der 25. Elegie des 2. Buches des röm. Dichters Properz, der diese Worte über die „Äneïs" des Vergil aussagt; nur steht an dieser Stelle Iliade statt Oedipode.

könnte, wovon er die Ursachen in dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher seiner eigenen „Merope" vorsetzte, umständlich angiebt.

2. Der Ton, sagt er, sei in der italienischen „Merope" viel zu naiv und bürgerlich, und der Geschmack des französischen Parterrs viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße simple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders als unter gewissen Zügen der Kunst sehen; und diese Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona sein. Das ganze Schreiben ist mit der äußersten Politesse abgefaßt; Maffei hat nirgends gefehlt; alle seine Nachlässigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisieren! Aber die verzweifelte Höflichkeit! Auch einem Franzosen wird sie gar bald zur Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir liebenswürdig scheinen, aber nicht groß; und der Franzose will ebenso groß als liebenswürdig scheinen.

3. Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Herrn von Voltaire? Ein Schreiben eines gewissen de la Lindelle, welcher dem guten Maffei ebenso viel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte[1]. Der Stil dieses de la Lindelle ist ziemlich der Voltairesche Stil; es ist schade, daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat und übrigens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sei Voltaire oder sei wirklich Lindelle; wer einen französischen Januskopf sehen will, der vorn auf die einschmeichelndste Weise lächelt und hinten die hämischten Grimassen schneidet, der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben, am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibet Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweifet Lindelle bis jenseit derselben. Jener hätte freimütiger und dieser gerechter sein müssen, wenn man nicht auf den Verdacht geraten sollte, daß der nämliche Schriftsteller sich

3. — [1] Dieses Schreiben des de la Lindelle, hinter dem, wie L. richtig vermutet, Voltaire selber steckt, findet sich ebenso wie Voltaires Schreiben an Maffei der Voltaireschen Ausgabe der „Merope" vorgedruckt.

hier unter einem fremden Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe.

4. So wie es selten Komplimente giebt ohne alle Lügen, so finden sich auch selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lindelle hat in vielen Stücken wider den Maffei recht, und möchte er doch höflich oder grob sein, wenn er sich begnügte, ihn bloß zu tadeln. Aber er will ihn unter die Füße treten, vernichten und gehet mit ihm so blind als treulos zu Werke. Er schämt sich nicht, offenbare Lügen zu sagen, augenscheinliche Verfälschungen zu begehen, um nur ein recht hämisches Gelächter aufschlagen zu können. Unter drei Streichen, die er thut, geht immer einer in die Luft, und von den andern zweien, die seinen Gegner streifen oder treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechterei[1] Platz machen soll, Voltaire selbst. Voltaire scheinet dieses auch zum Teil gefühlt zu haben, und ist daher nicht saumselig, in der Antwort an Lindellen den Maffei in allen den Stücken zu verteidigen, in welchen er sich zugleich mit verteidigen zu müssen glaubt. Dieser ganzen Korrespondenz mit sich selbst, dünkt mich, fehlt das interessanteste Stück, die Antwort des Maffei. Wenn uns doch auch diese der Herr von Voltaire hätte mitteilen wollen! Oder war sie etwa so nicht, wie er sie durch seine Schmeichelei zu erschleichen hoffte? Nahm sich Maffei etwa die Freiheit, ihm hinwiederum die Eigentümlichkeiten des französischen Geschmacks ins Licht zu stellen? ihm zu zeigen, warum die französische Merope ebenso wenig in Italien, als die italienische in Frankreich gefallen könne?[2] So etwas läßt sich vermuten. Doch ich will lieber beweisen, was ich selbst gesagt habe, als vermuten, was andere gesagt haben könnten.

5. a. Lindern vors erste[1] ließe sich der Tadel des Lindelle fast in allen Punkten. Wenn Maffei gefehlt hat, so

---

4. — [1] „Klopffechter" bezeichnet urspr. einen Fechter von Beruf, wie solche im 16. Jahrh. umhergezogen, um ihre Kunst zu lehren oder zu zeigen. Später wurde der Ausdruck häufig auf streitsüchtige Schriftsteller übertragen. — [2] Die Antwort Maffeis, die in dem von L. vermuteten Tone gehalten ist, findet sich in der Gesamtausgabe der Werke Maffeis (Verona 1745).

5. a. — [1] = fürs erste, zunächst.

hat er doch nicht immer so plump gefehlt, als uns Lindelle will glauben machen. Er sagt z. B., Ägisth, wenn ihn Merope nunmehr erstechen wolle, rufe aus: O mein alter Vater! und die Königin werde durch dieses Wort „alter Vater“ so gerühret, daß sie von ihrem Vorsatze ablasse und auf die Vermutung komme, Ägisth könne wohl ihr Sohn sein. Ist das nicht, setzt er höhnisch hinzu, eine sehr gegründete Vermutung! Denn freilich ist es ganz etwas Sonderbares, daß ein junger Mensch einen alten Vater hat! „Maffei, fährt er fort, hat mit diesem Fehler, diesem Mangel von Kunst und Genie, einen andern Fehler verbessern wollen, den er in der erstern Ausgabe seines Stückes begangen hatte. Ägisth rief da: Ach, Polydor, mein Vater! Und dieser Polydor war eben der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertrauet hatte. Bei dem Namen Polydor hätte die Königin gar nicht mehr zweifeln müssen, daß Ägisth ihr Sohn sei; und das Stück wäre aus gewesen. Nun ist dieser Fehler zwar weggeschafft; aber seine Stelle hat ein noch weit gröberer eingenommen.“ Es ist wahr, in der ersten Ausgabe nennt Ägisth den Polydor seinen Vater; aber in den nachherigen Ausgaben ist von gar keinem Vater mehr die Rede. Die Königin stutzt bloß bei dem Namen Polydor, der den Ägisth gewarnet habe, ja keinen Fuß in das Messenische Gebiet zu setzen. Sie giebt auch ihr Vorhaben darum nicht auf; sie fodert bloß nähere Erklärung; und ehe sie diese erhalten kann, kömmt der König dazu. Der König läßt den Ägisth wieder losbinden, und da er die That, weswegen Ägisth eingebracht worden, billiget und rühmet und sie als eine wahre Heldenthat zu belohnen verspricht, so muß wohl Merope in ihren ersten Verdacht wieder zurückfallen. Kann der ihr Sohn sein, den Polyphontes eben darum belohnen will, weil er ihren Sohn umgebracht habe? Dieser Schluß muß notwendig bei ihr mehr gelten als ein bloßer Name. Sie bereuet es nunmehr auch, daß sie eines Namens wegen, den ja wohl mehrere führen können, mit der Vollziehung ihrer Rache gezaudert habe; und die folgenden Äußerungen des Tyrannen können sie nicht anders als in der Meinung vollends bestärken, daß er von dem Tode ihres Sohnes die allzuverlässigste, gewisseste Nachricht haben müsse. Ist denn das nun so gar abgeschmackt? Ich finde es nicht. Vielmehr

muß ich gestehen, daß ich die Verbesserung des Maffei nicht einmal für sehr nötig halte. Laßt es den Ägisth immerhin sagen, daß sein Vater Polydor heiße! Ob es sein Vater oder sein Freund sei, der so hieße und ihn vor Messene warnte, das nimmt einander nicht viel. Genug, daß Merope ohne alle Widerrede das für wahrscheinlicher halten muß, was der Tyrann von ihm glaubet, da sie weiß, daß er ihrem Sohne so lange, so eifrig nachgestellt, als das, was sie aus der bloßen Übereinstimmung eines Namens schließen könnte. Freilich, wenn sie wüßte, daß sich die Meinung des Tyrannen, Ägisth sei der Mörder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre eigene Vermutung gründe, so wäre es etwas anders. Aber dieses weiß sie nicht; vielmehr hat sie allen Grund zu glauben, daß er seiner Sache werde gewiß sein. – Es versteht sich, daß ich das, was man zur Not entschuldigen kann, darum nicht für schön ausgebe; der Poet hätte unstreitig seine Anlage viel feiner machen können. Sondern ich will nur sagen, daß auch so, wie er sie gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zureichenden Grund handelt; und daß es gar wohl möglich und wahrscheinlich ist, daß Merope in ihrem Vorsatze der Rache verharren und bei der ersten Gelegenheit einen neuen Versuch sie zu vollziehen wagen können. Worüber ich mich also beleidiget finden möchte, wäre nicht dieses, daß sie zum zweitenmale ihren Sohn als den Mörder ihres Sohnes zu ermorden kommt, sondern dieses, daß sie zum zweitenmale durch einen glücklichen ungefähren Zufall daran verhindert wird. Ich würde es dem Dichter verzeihen, wenn er Meropen auch nicht eigentlich nach den Gründen der größern Wahrscheinlichkeit sich bestimmen ließe; denn die Leidenschaft, in der sie ist, könnte auch den Gründen der schwächern das Übergewicht erteilen. Aber das kann ich ihm nicht verzeihen, daß er sich so viel Freiheit mit dem Zufalle nimmt und mit dem Wunderbaren desselben so verschwenderisch ist als mit den gemeinsten ordentlichsten Begebenheiten. Daß der Zufall *einmal* der Mutter einen so frommen Dienst erweiset, das kann sein; wir wollen es um so viel lieber glauben, je mehr uns die Überraschung gefällt. Aber daß *zum zweitenmale* die *nämliche* Übereilung auf die *nämliche* Weise verhindert werde, das sieht dem Zufalle nicht ähnlich; ebenso dieselbe

Überraschung wiederholt hört auf Überraschung zu sein; ihre Einförmigkeit beleidiget, und wir ärgern uns über den Dichter, der zwar ebenso abenteuerlich, aber nicht ebenso mannigfaltig zu sein weiß als der Zufall.

b. Von den augenscheinlichen und vorsetzlichen Verfälschungen des Lindelle will ich nur zwei anführen. „Der vierte Akt, sagt er, fängt mit einer kalten und unnötigen Scene zwischen dem Tyrannen und der Vertrauten der Merope an[1]; hierauf begegnet diese Vertraute, ich weiß selbst nicht wie, dem jungen Ägisth und beredet ihn, sich in dem Vorhause zur Ruhe zu begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin mit aller Gemächlichkeit umbringen könne. Er schläft auch wirklich ein, sowie er es versprochen hat. O schön! und die Königin kommt zum zweitenmale mit einer Axt in der Hand, um den jungen Menschen umzubringen, der ausdrücklich deswegen schläft. Diese nämliche Situation, zweimal wiederholt, verrät die äußerste Unfruchtbarkeit; und dieser Schlaf des jungen Menschen ist so lächerlich, daß in der Welt nichts lächerlicher sein kann." Aber ist es denn auch wahr, daß ihn die Vertraute zu diesem Schlafe beredet? Das lügt Lindelle. Ägisth trifft die Vertraute an und bittet sie, ihm doch die Ursache zu entdecken, warum die Königin so ergrimmt auf ihn sei. Die Vertraute antwortet, sie wolle ihm gern alles sagen; aber ein wichtiges Geschäft rufe sie itzt wo anders hin; er solle einen Augenblick hier verziehen; sie wolle gleich wieder bei ihm sein. Allerdings hat die Vertraute die Absicht, ihn der Königin in die Hände zu liefern; sie beredet ihn zu bleiben, aber nicht zu schlafen; und Ägisth, welcher seinem Versprechen nach bleibet, schläft, nicht seinem Versprechen nach, sondern schläft, weil er müde ist, weil es Nacht ist, weil er nicht siehet, wo er die Nacht sonst werde zubringen können als hier. — Die zweite Lüge des Lindelle ist von eben dem Schlage. „Merope, sagt er, nachdem sie der alte Polydor an der Ermordung ihres Sohnes verhindert, fragt

---

5. b. — [1] In der 1. Sc. des 4. Aufz. fordert Adrast, der Anführer der königl. Reiter (nicht Polyphontes selbst) die Vertraute der Merope, Ismene, auf, ihre Herrin zu der Heirat mit Polyphontes zu bestimmen; sonst werde dieser alle ihr noch treugebliebenen Freunde vor ihren eignen Augen morden lassen.

ihn, was für eine Belohnung er dafür verlange; und der alte Narr bittet sie, ihn zu verjüngen." Bittet sie, ihn zu verjüngen? „Die Belohnung meines Dienstes, antwortet der Alte, ist dieser Dienst selbst; ist dieses, daß ich dich vergnügt sehe. Was könntest du mir auch geben? Ich brauche nichts, ich verlange nichts. Eines möchte ich mir wünschen — aber das stehet weder in deiner, noch in irgend eines Sterblichen Gewalt, mir zu gewähren — daß mir die Last meiner Jahre, unter welcher ich erliege, erleichtert würde u. s. w." Heißt das: erleichtere du mir diese Last? gieb du mir Stärke und Jugend wieder? Ich will gar nicht sagen, daß eine solche Klage über die Ungemächlichkeiten des Alters hier an dem schicklichsten Orte stehe, ob sie schon vollkommen in dem Charakter des Polydor ist. Aber ist denn jede Unschicklichkeit Wahnwitz? Und mußten nicht Polydor und sein Dichter im eigentlichsten Verstande wahnwitzig sein, wenn dieser jenem die Bitte wirklich in den Mund legte, die Lindelle ihnen anlügt. — Anlügt! Lügen! Verdienen solche Kleinigkeiten wohl so harte Worte? — Kleinigkeiten? Was dem Lindelle wichtig genug war, darum zu lügen, soll das einem dritten nicht wichtig genug sein, ihm zu sagen, daß er gelogen hat? —

6. Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire so gut als den Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

Ich übergehe die beiden Punkte, bei welchen es Voltaire selbst fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. Lindelle hatte gesagt, daß es sehr schwache und unedle Merkmale wären, aus welchen Merope bei dem Maffei schließe, daß Ägisth der Mörder ihres Sohnes sei. Voltaire antwortet: „Ich kann es Ihnen nicht bergen; ich finde, daß Maffei es viel künstlicher angelegt hat als ich, Meropen glauben zu machen, daß ihr Sohn der Mörder ihres Sohnes sei. Er konnte sich eines Ringes dazu bedienen, und das durfte ich nicht; denn seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet[1],

6. — [1] In dem Drama „Astrate" des Dichters Quinault, das im J. 1664 aufgeführt war, spielt ein Ring, den die Königin von Tyrus dem Astrate als Zeichen ihrer Liebe und der königl. Macht übersendet, eine ziemlich unnütze Nebenrolle, weshalb sich Boileau in einer seiner Satiren darüber lustig machte.

würde das auf unserm Theater sehr klein scheinen." Aber mußte denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen? Als Narbas[2] das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn, auch die Rüstung des ermordeten Vaters mitzunehmen? Damit Ägisth, wenn er erwachsen wäre, sich keine neue Rüstung kaufen dürfe und sich mit der alten seines Vaters behelfen könne? Der vorsichtige Alte! Ließ er sich nicht auch ein paar alte Kleider von der Mutter mitgeben? Oder geschah es, damit Ägisth einmal an dieser Rüstung erkannt werden könne? So eine Rüstung gab es wohl nicht mehr? Es war wohl eine Familienrüstung, die Vulkan selbst dem Großgroßvater gemacht hatte? Eine undurchdringliche Rüstung? Oder wenigstens mit schönen Figuren und Sinnbildern versehen, an welchen sie Eurykles[3] und Merope nach fünfzehn Jahren sogleich wieder erkannten? Wenn das ist, so mußte sie der Alte freilich mitnehmen, und der Herr von Voltaire hat Ursache, ihm verbunden zu sein, daß er unter den blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an eine so nützliche Möbel[4] dachte. Wenn Ägisth schon das Reich seines Vaters verlor, so mußte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters verlieren, in der er jenes wieder erobern konnte. — Zweitens hatte sich Lindelle über den Polyphont des Maffei aufgehalten, der die Merope mit aller Gewalt heiraten will. Als ob der Voltairische das nicht auch wollte! Voltaire antwortete ihm daher: „Weder Maffei noch ich haben die Ursachen dringend genug gemacht, warum Polyphont durchaus Meropen zu seiner Gemahlin verlangt. Das ist vielleicht ein Fehler des Stoffes; aber ich bekenne Ihnen, daß ich einen solchen Fehler für sehr geringe halte, wenn das Interesse, welches er hervorbringt, beträchtlich ist." Nein, der Fehler liegt nicht in dem Stoffe. Denn in diesem Umstande eben hat Maffei den Stoff verändert. Was brauchte Voltaire diese Veränderung anzunehmen, wenn er seinen Vorteil nicht dabei sahe?

Der Punkte sind mehrere, bei welchen Voltaire eine ähnliche Rücksicht auf sich selbst hätte nehmen können; aber

---

[2] Der Narbas Voltaires ist der Polydor Maffeis. — [3] Ein Vertrauter der Merope. — [4] Als Femin. wird Möbel nur an dieser Stelle gebraucht.

welcher Vater sieht alle Fehler seines Kindes? Der Fremde, dem sie in die Augen fallen, braucht darum gar nicht scharfsichtiger zu sein als der Vater; genug, daß er nicht der Vater ist. Gesetzt also, ich wäre dieser Fremde!

7. Lindelle wirft dem Maffei vor, daß er seine Scenen oft nicht verbinde, daß er das Theater oft leer lasse, daß seine Personen oft ohne Ursache aufträten und abgingen, alles wesentliche Fehler, die man heutzutage auch dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe. Wesentliche Fehler dieses? Doch das ist die Sprache der französischen Kunstrichter überhaupt; die muß ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch sein mögen, wollen wir es Lindellen auf sein Wort glauben, daß sie bei den Dichtern seines Volkes so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten Regelmäßigkeit rühmen; aber sie sind es auch, die entweder diesen Regeln eine solche Ausdehnung geben, daß es sich kaum der Mühe verlohnet, sie als Regeln vorzutragen, oder sie auf eine solche linke und gezwungene Art beobachten, daß es weit mehr beleidiget, sie so beobachtet zu sehen als gar nicht. Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freiheit behält sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an einen besonderen Klotz geschmiedet. Es kostet mir Überwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten; doch da es bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern noch so sehr Mode ist, es fast aus keinem andern als aus diesem zu betrachten, da es der ist, aus welchem die Bewunderer des französischen Theaters das lauteste Geschrei erheben, so will ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei mit einstimme.

a. Die Scene ist zu Messene, in dem Palaste der Merope. Das ist gleich anfangs die strenge Einheit des Ortes nicht, welche nach den Grundsätzen und Beispielen der Alten ein Hedelin verlangen zu können glaubte [1]. Die

---

7. a. — [1] In seiner „Pratique du Théâtre", worin er die

Scene muß kein ganzer Palast, sondern nur ein Teil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und eben demselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze Stadt oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet[2], die weitere Ausdehnung und wollte, daß eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei[3]. Wenn er seine besten Stücke von dieser Seite rechtfertigen wollte[4], so mußte er wohl so nachgebend sein. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Voltairen recht sein. Ich sage also nichts dagegen, daß eigentlich die Scene bald in dem Zimmer der Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser, bald nach einer andern Aussicht muß gedacht werden. Nur hätte er bei diesen Abwechselungen auch die Vorsicht brauchen sollen, die Corneille dabei empfahl; sie müssen nicht in dem nämlichen Akte, am wenigsten in der nämlichen Scene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfange des Akts ist, muß durch diesen ganzen Akt dauern, und ihn vollends in eben derselben Scene abändern oder auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Ungereimtheit von der Welt. Der dritte Akt der Merope mag auf einem freien Platze, unter einem Säulengange oder in einem Saale spielen, in dessen Vertiefung[5] das Grabmal des Kresphontes zu sehen, an welchem die Königin den Ägisth mit eigener Hand hinrichten will; was kann man sich armseliger vorstellen, als daß mitten in der vierten Scene Eurykles, der den Ägisth wegführet, diese Vertiefung hinter sich zuschließen muß?[6] Wie schließt er sie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf

---

Einheit des Ortes als etwas Selbstverständliches bezeichnet, weil die Bühne ein fester, bleibender Ort sei. — [2] Warum die Alten durch die Organisation ihrer Dramen an die Einheit des Orts gebunden waren, siehe unten B. 8. — [3] In seinem 3. Discours de la tragédie. — [4] Zu diesem Zwecke waren überhaupt seine drei Discours de la tragédie geschrieben. Vgl. XVIII. B. 5. — [5] Vertiefung = Hintergrund. — [6] Merope will in der angezogenen Scene den Ägisth gerade ermorden, als Narbas herbeistürzt; auf dessen Bitten führt Eurykles den Ägisth fort, worauf Narbas der Königin erklärt, daß Ägisth ihr Sohn sei.

einen Vorhang das, was Hedelin von dergleichen Vorhängen überhaupt sagt, gepaßt hat, so ist es auf diesen[7]; besonders wenn man zugleich die Ursache erwägt, warum Ägisth so plötzlich abgeführt, durch diese Maschinerie so augenblicklich aus dem Gesichte gebracht werden muß, von der ich nachher[8] reden will. Ebenso ein Vorhang wird in dem fünften Akte aufgezogen. Die ersten sechs Scenen spielen in einem Saale des Palastes, und mit der siebenten erhalten wir auf einmal die offene Aussicht in den Tempel, um einen toten Körper[9] in einem blutigen Rocke sehen zu können. Durch welches Wunder? Und war dieser Anblick dieses Wunders wohl wert? Man wird sagen, die Thüren dieses Tempels eröffnen sich auf einmal, Merope bricht auf einmal mit dem ganzen Volke heraus, und dadurch erlangen wir die Einsicht in denselben. Ich verstehe; dieser Tempel war Ihro verwitweten Königlichen Majestät Schloßkapelle, die gerade an den Saal stieß und mit ihm Kommunikation hatte, damit Allerhöchst dieselben jederzeit trocknen Fußes zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten. Nur sollten wir sie dieses Weges nicht allein herauskommen, sondern auch hereingehen sehen, wenigstens den Ägisth, der am Ende der vierten Scene zu laufen hat und ja den kürzesten Weg nehmen muß, wenn er acht Zeilen darauf seine That schon vollbracht haben soll[10].

b. Nicht weniger bequem hat es sich Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner Merope vorgehen läßt, an einem Tage geschehen, und sage, wie viel Ungereimtheiten man sich dabei denken muß. Man nehme immer einen völligen, natürlichen Tag; man gebe ihm immer die dreißig Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will. Es ist wahr, ich sehe zwar keine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem Zeitraume nicht hätten geschehen

---

[7] Hedelin meint, ein solcher Vorhang eigne sich eigentlich zu einem Prelltuch, auf dem man zur Strafe diejenigen, die ihn erfunden, auf und ab schnellen müßte. — [8] Siehe unten B. 11. c. — [9] Natürlich den des von Ägisth erschlagenen Polyphontes. — [10] Am Ende der 4. Scene will Ägisth in den Tempel; Narbas und Eurykles bleiben zurück und geben ihrer Furcht für das Leben des Jünglings Ausdruck; da hören sie aber schon Lärm und Geschrei, und die That ist vollbracht.

können, aber desto mehr moralische. Es ist freilich nicht unmöglich, daß man innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr getrauet sein kann, besonders wenn man es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber wenn es geschieht, verlangt man nicht eine so gewaltsame Beschleunigung durch die allertriftigsten und dringendsten Ursachen gerechtfertiget zu wissen? Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll uns, was bloß physikalischerweise möglich ist, denn wahrscheinlich werden? Der Staat will sich einen König wählen; Polyphont und der abwesende Ägisth können allein in Betrachtung kommen; um die Ansprüche des Ägisth zu vereiteln, will Polyphont die Mutter desselben heiraten; an eben demselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weiset ihn ab; die Wahl geht vor sich und fällt für ihn aus; Polyphontes ist also König, und man sollte glauben, Ägisth möge nunmehr erscheinen, wenn er wolle, der neuerwählte König könne es vors[1] erste mit ihm ansehen. Nichts weniger; er bestehet auf der Heirat, und bestehet darauf, daß sie noch desselben Tages vollzogen werden soll, eben des Tages, an dem er Meropen zum erstenmale seine Hand angetragen, eben des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ein so alter Soldat, und ein so hitziger Freier! Aber seine Freierei ist nichts als Politik! Desto schlimmer; diejenige, die er in sein Interesse verwickeln will, so zu mißhandeln! Merope hatte ihm ihre Hand verweigert, als er noch nicht König war, als sie glauben mußte, daß ihm ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen sollte; aber nun ist er König, und ist es geworden, ohne sich auf den Titel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole seinen Antrag, und vielleicht giebt sie es näher[2]; er lasse ihr Zeit, den Abstand zu vergessen, der sich ehedem zwischen ihnen befand, sich zu gewöhnen, ihn als ihresgleichen zu betrachten, und vielleicht ist nur kurze Zeit dazu nötig. Wenn er sie nicht gewinnen kann, was hilft es ihn[3], sie zu

---

7. b. — [1] = fürs. — [2] Näher geben, eig. = wohlfeiler geben (wie „näher haben" = billiger haben), dann = nachgeben. Ähnlich sagt Pfeffel: So denke ich, der stolze Reinhard würde es näher geben; und Wieland: Die Parteien fingen schon an, es allmählich näher zu geben. — [3] Helfen mit d. Acc. findet sich, wie schon bei Luther und

zwingen? Wird es ihren Anhängern unbekannt bleiben, daß sie gezwungen worden? Werden sie ihn nicht auch darum hassen zu müssen glauben? Werden sie nicht auch darum dem Ägisth, sobald er sich zeigt, beizutreten und in seiner Sache zugleich die Sache seiner Mutter zu betreiben, sich für verbunden achten? Vergebens, daß das Schicksal dem Tyrannen, der ganzer fünfzehn Jahre so bedächtlich zu Werke gegangen, diesen Ägisth nun selbst in die Hände liefert und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne alle Ansprüche zu besitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unfehlbarer ist als die Verbindung mit seiner Mutter: es soll und muß geheiratet sein, und noch heute! Kann man sich etwas Komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn daß es einem Menschen, der nur einen Funken von Verstande hat, einkommen könne, wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besondern Handlungen eines jeden Akts zu ihrer wirklichen Ereignung[4] ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Akts geht; und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenakte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfodert[5]? Hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an einem Tage thun läßt, kann zwar an einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage thun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involviert, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil die Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. B. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereiset wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Orts von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an

---

Opitz, so auch noch öfters bei Göthe und Schiller. — [4] Lessing schrieb: Eräugnung, so auch: eräugnen. — [5] Vgl. IX. 2. Anm. 4.

sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten verstehet und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der verstehet sich sehr schlecht auf seinen Vorteil und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. Maffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hilfe, und die Vermählung, die Polyphontes der Merope heute andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen[6]. Auch ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphontes den Thron besteiget; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sie nicht. Voltairens Polyphontes ist ein Ephemeron[7] von einem Könige, der schon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdienet, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

c. Maffei, sagt Lindelle, verbinde öfters die Scenen nicht, und das Theater bleibe leer, ein Fehler, den man heutzutage auch den geringsten Poeten nicht verzeihe. „Die Verbindung der Scenen, sagt Corneille[1], ist eine große Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit der Handlung besser versichern als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie ist aber doch nur eine Zierde, und keine Regel; denn die Alten haben sich ihr nicht immer unterworfen u. s. w." Wie? ist die Tragödie bei dem Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, daß das, was dieser bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, daß sie auf Dinge einen so großen Wert legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden ist, mag Corneille immer wenigstens ebenso glaubwürdig sein als Lindelle; und was nach jenem also eben noch kein ausgemachter Fehler bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das

---

6 Der vierte Akt schließt am Abend des ersten, der fünfte beginnt am Morgen des folgenden Tages. — 7 Ephemeron (gr.) = Eintagswesen.

7. c. — 1 In dem 3. Discours de la tragédie.

Theater öfters länger voll läßt, als es bleiben sollte. Wenn z. B. in dem ersten Akte Polyphontes zu der Königin kömmt, und die Königin mit der dritten Scene abgeht, mit was für Recht kann Polyphontes in dem Zimmer der Königin verweilen? Ist dieses Zimmer der Ort, wo er sich gegen seinen Vertrauten so frei herauslassen sollte[2]? Das Bedürfnis des Dichters verrät sich in der vierten Scene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge erfahren, die wir notwendig wissen müssen, nur daß wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

d. Maffei motiviert das Auftreten und Abgehen seiner Personen oft gar nicht, und Voltaire motiviert es ebenso oft falsch, welches wohl noch schlimmer ist. Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kömmt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Ursache. Wenn z. B. Eurykles in der dritten Scene des zweiten Aktes abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versammeln, so müßte man von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, so ist sein Vorgeben ein schülerhaftes Peto veniam exeundi mit der ersten besten Lüge, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um das zu thun, was er sagt, sondern um ein paar Zeilen darauf mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen andern erteilen zu lassen wußte[1]. Noch ungeschickter geht Voltaire mit dem Schlusse ganzer Akte zuwerke. Am Ende des dritten sagt Polyphontes

---

[2] Merope hat sich in der 3. Scene geweigert, des Polyphontes Gemahlin zu werden, und ihn aufgefordert, seinem Eide getreu ihren Sohn Ägisth auf den Thron zu erheben. In der nun folgenden 4. Scene erfährt er dann von seinem Vertrauten Erox, daß Veranstaltungen getroffen sind, den Narbas und Ägisth, wenn sie sich auf dem Wege nach Messene zeigen, zu töten.

7. d. — [1] Es handelt sich um die Nachricht von der angeblichen Ermordung des Ägisth.

zu Meropen, daß der Altar ihrer erwarte[2], daß zu ihrer feierlichen Verbindung schon alles bereit sei, und so geht er mit einem „Venez, Madame!" ab. Madame aber folgt ihm nicht, sondern geht mit einer Exklamation[3] zu einer andern Kulisse hinein; worauf Polyphontes den vierten Akt wieder anfängt, und nicht etwa seinen Unwillen äußert, daß ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit), sondern wiederum mit seinem Erox Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hause in seinem Gemache mit ihm hätte schwatzen sollen[4]. Nun schließt auch der vierte Akt, und schließt vollkommen wie der dritte. Polyphontes citiert die Königin nochmals nach dem Tempel, Merope selbst schreiet: „Courons tous vers le temple où m'attend mon outrage;" und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie: „Vous venez à l'autel entraîner la victime." Folglich werden sie doch gewiß zu Anfange des fünften Akts in dem Tempel sein, wo sie nicht schon gar wieder zurück sind? Keines von beiden; gut Ding will Weile haben; Polyphontes hat noch etwas vergessen, und kömmt noch einmal wieder, und schickt auch die Königin noch einmal wieder[5]. Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten, und zwischen dem vierten und fünften Akte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte, sondern es geschieht auch platterdings gar nichts, und der dritte und vierte Akt schließen bloß, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

---

[2] Erwarten m. Gen. ist jetzt veraltet, findet sich aber auch bei Wieland und Göthe. — [3] „Götter, schirmt in dem Schreckensjammer, der mich drückt, eine Mutter und verbergt ihre Schwäche!" (Übers. v. Cosack.) — [4] Er erklärt dem Erox, daß er entschlossen sei, den Fremdling zu töten, weil dieser als der Mörder des Ägisth gelte und die an ihm vollzogene Strafe seine Herrschaft befestigen werde. — [5] Polyphontes kommt wieder, um den Ägisth aufzufordern, ihm zu huldigen; nachher schickt er die Merope mit derselben Forderung zu ihm. (Während nämlich Polyphontes beim Maffei über die Person des Ägisth im unklaren bleibt, hat er bei Voltaire im 3. Aufz. erfahren, daß jener Meropens Sohn sei. Nachdem er sich entschlossen, ihn zu töten (vgl. Anm. 4), und er schon den Soldaten befohlen, sich seiner zu bemächtigen, stürzt die Mutter diesen mit den Worten entgegen: „Barbar, er ist mein Sohn!" Jetzt hat Polyphontes eine Handhabe für seine

8. Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen, dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

a. Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und die Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt, so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide, aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neun Malen sieben Mal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst zu simplifiieren[1], alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

b. Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke[1] schon verwöhnt waren, ehe

---

Absicht; will Merope sein Weib werden, so soll Ägisth leben, sonst als Mörder sterben.)

8. a. — [1] Vgl. X. A. 7. Anm. 2.

8. b. — [1] L. denkt an die von neueren Litterarhistorikern als „Komödien" bezeichneten span. Dramen, die man wieder, jenachdem das ernste oder das komische Element vorherrscht, Trauerspiele oder Lustspiele nennen kann. In diesen ist von der Einheit der Zeit und des Ortes abgesehen, aber auch die Einheit der Handlung wird darin in weiterem Sinne gefaßt, nämlich als „Unterordnung aller Teile unter die Idee des Ganzen".

sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Mut genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen, und keiner eine besondere Verzierung[2] bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen hörte, in der niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfterer[3] als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für einen Tag gelten.

c. Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen, und das Sprüchwort sagt: Bohre das Brett, wo es am dünnsten ist. Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickeste Kante, den astigsten Teil des Brettes zeigen und schreien: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so, besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben! Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.

---

[2] Vgl. III. 2. Anm. 8. — [3] Beachte die doppelte Steigerung dieses Wortes, die sich bei L., aber auch bei anderen Schriftstellern des 18. Jahrh. häufig findet (vgl. mehr—er).

Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis „Merope“ acht Tage dauern und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterieen vergessen machten!

9. a. Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphontes bei dem Maffei öfters spricht und handelt, ist Lindellen nicht entgangen. Er hat recht, über die heillosen Maximen zu spotten, die Maffei seinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelsten und Besten des Staats aus dem Wege zu räumen, das Volk in alle die Wollüste zu versenken, die es entkräften und weibisch machen können, die größten Verbrechen unter dem Scheine des Mitleids und der Gnade ungestraft zu lassen u. s. w.: wenn es einen Tyrannen giebt, der diesen unsinnigen Weg zu regieren einschlägt, wird er sich dessen auch rühmen? So schildert man die Tyrannen in einer Schulübung; aber so hat noch keiner von sich selbst gesprochen[1].

Es ist wahr, so gar frostig und wahnwitzig läßt Voltaire seinen Polyphontes nicht deklamieren; aber mitunter läßt er ihn doch auch Dinge sagen, die gewiß kein Mann von dieser Art über die Zunge bringt. Z. B.

Des Dieux quelquefois la longue patience
Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance[2].

Ein Polyphontes sollte diese Betrachtung wohl machen; aber er macht sie nie. Noch weniger wird er sie in dem Augenblicke machen, da er sich zu neuen Verbrechen aufmuntert: „Eh bien, encore ce crime[3]!“ Wie unbesonnen und in den Tag hinein er gegen Meropen handelt, habe ich schon berührt. Sein Betragen gegen Ägisth sieht einem ebenso verschlagenen als entschlossenen Manne, wie ihn uns der Dichter von Anfange schildert, noch weniger ähnlich. Ägisth hätte bei dem Opfer gerade nicht erscheinen müssen. Was soll er da? Ihm Gehorsam schwören? In den Augen des Volks? Unter

---

9. a. — [1] So äußert sich Polyphontes in der 1. Scene des 3. Aufz., indem er, in dem Glauben, Ägisth sei getötet, seiner Hoffnung Ausdruck giebt, nunmehr als Tyrann gesichert herrschen zu können. — [2] Aufz. I. Sc. 4. — [3] Diese Worte spricht Polyphontes in dem Gedanken, den Ägisth, falls er zurückkehre, töten zu wollen. Vgl. oben 7. c. Anm. 2.

dem Geschrei seiner verzweifelnden Mutter? Wird da nicht unfehlbar geschehen, was er zuvor selbst besorgte? Er hat sich für seine Person alles von dem Ägisth zu versehen; Ägisth verlangt nur sein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ihnen mit eins zu entscheiden; und diesen tollkühnen Ägisth läßt er sich an dem Altare, wo das erste das beste, was ihm in die Hand fällt, ein Schwert werden kann, so nahe kommen? Der Polyphontes des Maffei ist von diesen Ungereimtheiten frei; denn dieser kennt den Ägisth nicht und und hält ihn für seinen Freund. Warum hätte Ägisth sich ihm also bei dem Altare nicht nähern dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen acht; der Streich war geschehen und er zu dem zweiten schon bereit, ehe es noch einem Menschen einkommen konnte, den ersten zu rächen.

b. „Merope, sagt Lindelle, wenn sie bei dem Maffei erfährt, daß ihr Sohn ermordet sei, will dem Mörder das Herz aus dem Leibe reißen und es mit ihren Zähnen zerfleischen[1]. Das heißt, sich wie eine Kannibalin, und nicht wie eine betrübte Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall beobachtet werden." Ganz recht; aber obgleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz ohne Salz und Schmalz beißen sollte, so dünkt mich doch, ist sie imgrunde ebenso gut Kannibalin als die italienische.

Und wie das? Wenn es unstreitig ist, daß man den Menschen mehr nach seinen Thaten als nach seinen Reden richten muß, daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leidenschaft ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig, eine überlegte kalte Handlung aber alles beweiset, so werde ich wohl recht haben. Merope, die sich in der Ungewißheit, in welcher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt und in der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn vielleicht sei, ihr Mitleid über alle Unglückliche erstrecket, ist das schöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit erfährt, von ihrem Schmerze betäubt dahin sinkt, und plötzlich, sobald sie den Mörder in ihrer Gewalt höret, wieder aufspringt und

9. b. — [1] In der 6. Sc. des III. Aufz.

tobet und wütet und die blutigste, schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen drohet und wirklich vollziehen würde, wenn er sich eben unter ihren Händen befände, ist eben dieses Ideal, nur in dem Stande einer gewaltsamen Handlung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnet, was es an Schönheit und Rührung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vorkehret, Feierlichkeiten dazu anordnet, und selbst die Henkerin sein, nicht töten, sondern martern, nicht strafen, sondern ihre Augen an der Strafe weiden will, ist das auch noch eine Mutter? Freilich wohl, aber eine Mutter, wie wir sie uns unter den Kannibalinnen denken, eine Mutter, wie es jede Bärin ist. Diese Handlung der Merope gefalle, wem da will; mir sage er es nur nicht, daß sie ihm gefällt, wenn ich ihn nicht ebenso sehr verachten als verabscheuen soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des Stoffes machen; vielleicht dürfte er sagen, Merope müsse ja wohl den Ägisth mit eigner Hand umbringen wollen, oder der ganze Coup de Théâtre, den Aristoteles so sehr anpreise[2], der die empfindlichen Athenienser ehedem so sehr entzückt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire würde sich wiederum irren und die willkürlichen Abweichungen des Maffei allermals für den Stoff selbst nehmen. Der Stoff erfordert zwar, daß Merope den Ägisth mit eigner Hand ermorden will, allein er erfordert nicht, daß sie es mit aller Überlegung thun muß. Und so scheinet sie es auch bei dem Euripides nicht gethan zu haben, wenn wir anders die Fabel des Hyginus für den Auszug seines Stückes annehmen dürfen. Der Alte kömmt und sagt der Königin weinend, daß ihm ihr Sohn weggekommen; eben hatte sie gehört, daß ein Fremder angelangt sei, der sich rühme, ihn umgebracht zu haben, und daß dieser Fremde ruhig unter ihrem Dache schlafe; sie ergreift das erste das beste, was ihr in die Hände fällt, eilet voller

---

[2] Aristoteles bezeichnet es Poetik c. 14. 9 als besonders wirksam, wenn der Handelnde eine That vollbringen wolle, deren eigentliche Natur er nicht kenne, und plötzlich mitten in der Ausführung zur Erkenntnis gelange, wofür er dann als Beispiel die Merope im „Kresphontes“ anführt, „die im Begriffe steht, ihren Sohn zu töten, ihn aber nicht tötet, sondern vorher erkennt.“

Wut nach dem Zimmer des Schlafenden, der Alte ihr nach, und die Erkennung geschieht in dem Augenblicke, da das Verbrechen geschehen sollte. Das war sehr simpel und natürlich, sehr rührend und menschlich! Die Athenienser zitterten für den Ägisth, ohne Meropen verabscheuen zu dürfen. Sie zitterten für Meropen selbst, die durch die gutartigste Übereilung Gefahr lief, die Mörderin ihres Sohnes zu werden. Maffei und Voltaire aber machen mich bloß für den Ägisth zittern; denn auf ihre Merope bin ich so ungehalten, daß ich es ihr fast gönnen möchte, sie vollführte den Streich. Möchte sie es doch haben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen, so hätte sie sich auch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie so eine blutdürstige Bestie? Er hat ihren Sohn umgebracht; gut, sie mache in der ersten Hitze mit dem Mörder, was sie will; ich verzeihe ihr, sie ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit ihr jammern und verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr sie ihre erste rasche Hitze zu verwünschen habe. Aber, Madame, einen jungen Menschen, der Sie kurz zuvor so sehr interessierte, an dem Sie so viele Merkmale der Aufrichtigkeit und Unschuld erkannten, weil man eine alte Rüstung bei ihm findet, die nur Ihr Sohn tragen sollte, als den Mörder Ihres Sohnes an dem Grabmale seines Vaters mit eigner Hand abschlachten zu wollen, Leibwache und Priester dazu zu Hülfe nehmen — o pfui, Madame! ich müßte mich sehr irren, oder Sie wären in Athen ausgepfiffen worden.

c. Daß die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphontes nach fünfzehn Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, ebenso wenig ein Fehler des Stoffes ist, habe ich schon berührt[1]. Denn nach der Fabel des Hyginus hatte Polyphontes Meropen gleich nach der Ermordung des Kresphontes geheiratet, und es ist sehr glaublich, daß selbst Euripides diesen Umstand so angenommen hatte. Warum sollte er auch nicht? Eben die Gründe, mit welchen Euryklés beim Voltaire Meropen itzt nach fünfzehn Jahren bereden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben[2], hätten sie auch vor fünfzehn Jahren

9. c. — [1] B. 6. — [2] Euryklés bezeichnet die Grausamkeit und Macht des Polyphontes, insofern er diese auch gegen ihren Sohn

dazu vermögen können. Es war sehr in der Denkungsart der alten griechischen Frauen, daß sie ihren Abscheu gegen die Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zweiten Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vorteil daraus erwachsen könne. Genug, daß das, was dem Eurykles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend gewesen wäre, die Aufführung seiner Merope zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphontes eingeführet hätte. Die kalten Scenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen; und ich sehe mehr als einen Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter und die Situationen noch weit intriganter hätten werden können.

d. Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnet hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sei, der schon vor alters befahren worden, so begnügte er sich auf jenem ein paar Sandsteine aus dem Geleise zu räumen, über die er meint, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte. Würde er wohl sonst auch dieses von ihm beibehalten haben, daß Ägisth, unbekannt mit sich selbst, von ungefähr nach Messene geraten und daselbst durch kleine zweideutige Merkmale in den Verdacht kommen muß, daß er der Mörder seiner selbst sei? Bei dem Euripides kannte sich Ägisth vollkommen, kam in dem ausdrücklichen Vorsatze, sich zu rächen, nach Messene, und gab sich selbst für den Mörder des Ägisth aus; nur daß er sich seiner Mutter nicht entdeckte, es sei aus Vorsicht oder aus Mißtrauen oder aus was sonst für Ursache, an der es ihm der Dichter gewiß nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar oben[1] dem Maffei einige Gründe zu allen den Veränderungen, die er mit dem Plane des Euripides gemacht hat, von meinem Eigenen geliehen. Aber ich bin weit entfernt, die Gründe für wichtig und die Veränderung für glücklich genug auszugeben. Vielmehr behaupte ich, daß jeder Tritt, den er aus den Fußstapfen des Griechen zu thun gewagt, ein Fehltritt geworden.

Ägisth geltend machen könne, als einen Grund, warum sie die Hand des Königs nicht verschmähen dürfe. Aufz. II. Sc. 1.

9. d. — [1] A. 6.

Daß sich Ägisth nicht kennet, daß er von ungefähr nach Messene kömmt und per combinazione d'accidenti[2] (wie Maffei es ausdrückt) für den Mörder des Ägisth gehalten wird, giebt nicht allein der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweideutiges und romanenhaftes Ansehen, sondern schwächt auch das Interesse ungemein. Bei dem Euripides wußte es der Zuschauer von dem Ägisth selbst, daß er Ägisth sei, und je gewisser er es wußte, daß Merope ihren eignen Sohn umzubringen kommt, desto größer mußte notwendig das Schrecken[3] sein, das ihn darüber befiel, desto quälender das Mitleid, welches er voraus sahe, falls Merope an der Vollziehung nicht zu rechter Zeit verhindert würde. Bei dem Maffei und Voltaire hingegen vermuten wir es nur, daß der vermeinte Mörder des Sohnes der Sohn wohl selbst sein könnte, und unser größtes Schrecken ist auf den einzigen Augenblick verspäret, in welchem es Schrecken zu sein aufhöret. Das Schlimmste dabei ist noch dieses, daß die Gründe, die uns in dem jungen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuten lassen, eben die Gründe sind, aus welchen es Merope selbst vermuten sollte, und daß wir ihn, besonders bei Voltairen, nicht in dem allergeringsten Stücke näher und zuverlässiger kennen, als sie ihn selbst kennen kann. Wir trauen also diesen Gründen entweder ebenso viel, als ihnen Merope trauet, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen ebenso viel, so halten wir den Jüngling mit ihr für einen Betrüger, und das Schicksal, das sie ihm zugedacht, kann uns nicht sehr rühren. Trauen wir ihnen mehr, so tadeln wir Meropen, daß sie nicht besser darauf merket und sich von weit leichtern Gründen hinreißen läßt. Beides aber taugt nicht.

Es ist wahr, unsere Überraschung ist größer, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewißheit erfahren, daß Ägisth Ägisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Überraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Teil schon davon

[2] Durch Verkettung zufälliger Umstände. — [3] Das Schrecken ist subst. Inf. von schrecken, der Schrecken entstand aus dem schwachbiegenden Subst. „der Schrecke" durch Anfügung des —n der obliquen Kasus im Nom. Sing.

zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.

Voltaire scheinet es empfunden zu haben, daß es gut sein würde, wenn er uns mit dem Sohne der Merope gleich anfangs bekannt machte; wenn er uns mit der Überzeugung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als den Mörder ihres Ägisth hinrichten will, der nämliche Ägisth sei, sofort könne aussetzen[4] lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst niemand da, der ihn besser kennte, und durch den wir ihn könnten besser kennen lernen. Was thut also der Dichter? Wie fängt er es an, daß wir gewiß wissen, Merope erhebe den Dolch gegen ihren eignen Sohn, noch ehe es ihr der alte Narbas zuruft? O, das fängt er sehr sinnreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! Er läßt, sobald der unbekannte Jüngling auftritt, über das erste, was er sagt, mit großen, schönen, leserlichen Buchstaben den ganzen, vollen Namen Ägisth setzen, und so weiter über jede seiner folgenden Reden. Nun wissen wir es; Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn schon mehr wie einmal bei diesem Namen genannt; und wenn sie das auch nicht gethan hätte, so dürften wir ja nur das vorgedruckte Verzeichnis der Personen nachsehen; da steht es lang und breit! Freilich ist es ein wenig lächerlich, wenn die Person, über deren Reden wir nun schon zehnmal Ägisth gelesen haben, auf die Frage:

> Narbas vous est connu?
> Le nom d'Egiste au moins jusqu'à vous est venu?
> Quel était votre état, votre rang, votre père?

antwortet:

> Mon père est un vieillard accablé de misère;
> Polyclète est son nom; mais Egiste, Narbas,
> Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas[5].

---

[4] aussetzen, intr. eig. von einem Orte aus sich auf den Weg machen, dann übertr. auf den Ausgangspunkt einer Untersuchung od. dgl. = ausgehen, beginnen. — [5] Aufz. II. Sc. 2.

Freilich ist es sehr sonderbar, daß wir von diesem Ägisth, der nicht Ägisth heißt, auch keinen andern Namen hören, daß, da er der Königin antwortet, sein Vater heiße Polyklet, er nicht auch hinzusetzt, er heiße so und so. Denn einen Namen muß er doch haben, und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl schon mit erfinden können, da er so viel erfunden hat! Leser, die den Rummel[6] einer Tragödie nicht recht gut verstehen, können leicht darüber irre werden. Sie lesen, daß hier ein Bursche gebracht wird, der auf der Landstraße einen Mord begangen hat; dieser Bursche, sehen sie, heißt Ägisth, aber er sagt, er heiße nicht so, und sagt doch auch nicht, wie er heiße. O, mit dem Burschen, schließen sie, ist es nicht richtig; das ist ein abgefeimter[7] Straßenräuber, so jung er ist, so unschuldig er sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrne Leser zu denken in Gefahr; und doch glaube ich in allem Ernste, daß es für die erfahrnen Leser besser ist, auch so gleich anfangs zu erfahren, wer der unbekannte Jüngling ist, als gar nicht.

Bei dem Maffei hat der Jüngling seine zwei Namen, wie es sich gehört; Ägisth heißt er als der Sohn des Polydor, und Kresphont als der Sohn der Merope. In dem Verzeichnisse der handelnden Personen wird er auch nur unter jenem eingeführt, und Becelli rechnet es seiner Ausgabe des Stücks als kein geringes Verdienst an, daß dieses Verzeichnis den wahren Stand des Ägisth nicht voraus verrate[8]. Das ist, die Italiener sind von den Überraschungen noch größere Liebhaber als die Franzosen.

10. Aber noch immer „Merope“! — Wahrlich, ich bedaure[1] meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur sein kann. Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke,

---

[6] Rummel = alles, was dazu gehört. — [7] Lessing schrieb: abgefäumter. — [8] Die Becellische Ausgabe der „Merope“ Maffeis erschien Verona 1736; Becelli rühmt sich, im Personenverzeichnis, wo früher gestanden habe: „Kresphont unter dem Namen Ägisth,“ den Namen „Ägisth“ allein gesetzt zu haben, damit den Lesern das Geheimnis nicht zu früh verraten werde.

10. — [1] Lessing schrieb: betaure (mhd. tûren; mich tûret ein ding = mir ist etwas zu kostbar).

in kleine lustige oder rührende Romane gebracht, anstatt beiläufiger Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die doch wohl sein müssen, die sich mit Komödienschreiben abgeben, anstatt kurzweiliger Anekdoten von Schauspielern und Schauspielerinnen, anstatt aller dieser artigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockene Kritiken über alte bekannte Stücke, schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte, mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles. Und das sollen sie lesen? Wie besagt, ich bedauere sie; sie sind gewaltig angeführt! Doch im Vertrauen: besser, daß sie es sind als ich. Und ich würde es sehr sein, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht, daß ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten.

11. a. Über die Merope indes muß ich freilich einmal wegzukommen suchen. Ich wollte eigentlich nur erweisen, daß die Merope des Voltaire imgrunde nichts als die Merope des Maffei sei; und ich meine, dieses habe ich erwiesen. Nicht ebenderselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern ebendieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für ebendieselben Stücke zu halten sind[1]. Also, nicht weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie mit ihm auf ebendieselbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts als für den Übersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat die Merope des Euripides nicht bloß wiederhergestellet, er hat eine eigene Merope gemacht; denn er ging völlig von dem Plane des Euripides ab, und in dem Vorsatze ein Stück ohne Galanterie zu machen, in welchem das ganze Interesse bloß aus der mütterlichen Zärtlichkeit entspringe, schuf er die ganze Fabel um; gut oder übel, das ist hier die Frage nicht, genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber

---

11. a. — [1] „Auch läßt sich ganz gut von einer Tragödie sagen, sie sei eine andere, oder sie sei dieselbe, ohne daß man etwa dabei irgend die behandelte Fabel zum Maßstab nimmt, sondern nur das ins Auge faßt, ob die Tragödien dieselbe Verwicklung und Lösung haben.“ Arist. Poet. 18. 3. (Stahr.)

entlehnte von Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, daß Merope mit dem Polyphontes nicht vermählt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der Tyrann nun erst, nach fünfzehn Jahren auf diese Vermählung dringen zu müssen glaubet; er entlehnte von ihm, daß der Sohn der Merope sich selbst nicht kennt; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von seinem vermeinten Vater entkömmt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Ägisth als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm die Mißdeutung, durch die er für den Mörder selbst gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der mütterlichen Liebe, wenn Merope den Ägisth zum erstenmal erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum Ägisth vor Meropens Augen, von ihren eigenen Händen sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen; mit einem Worte, Voltaire entlehnte vom Maffei die ganze Verwicklung. Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bei welchem Polyphontes umgebracht werden sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte? Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feier, und vielleicht, daß er bloß darum seinen Tyrannen itzt erst auf die Verbindung mit Meropen fallen ließ, um dieses Opfer desto natürlicher anzubringen. Was Maffei erfand, that Voltaire nach.

b. Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umständen, die er vom Maffei entlehnte, eine andere Wendung. Z. B. Anstatt daß beim Maffei Polyphontes bereits fünfzehn Jahre regiert hat, läßt er die Unruhen in Messene ganzer fünfzehn Jahre[1] dauern und den Staat so lange in der unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß beim Maffei Ägisth von einem Räuber auf der Straße angefallen wird, läßt er ihn in einem Tempel des Herkules von zwei Unbekannten überfallen werden, die es ihm übel nehmen, daß er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Tempels für die Nachkommen desselben anfleht[2]. Anstatt daß beim Maffei Ägisth durch einen Ring in Verdacht gerät, läßt Voltaire diesen

11. b. — [1] Der Gen. part. bei ganz in Verbindung mit Zahlen ist jetzt veraltet. — [2] Dies erzählt Ägisth selbst, als er (Aufz. III Sc. 2) gefangen der Merope vorgeführt wird.

Verdacht durch eine Rüstung entstehen, u. s. w. Aber alle diese Veränderungen betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stücke sind und auf die Ökonomie des Stückes selbst keinen Einfluß haben. Und doch wollte ich sie Voltairen noch gern als Äußerungen seines schöpferischen Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu müssen vermeinte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich will mich an dem mittelsten von den angeführten Beispielen erklären. Maffei läßt seinen Ägisth von einem Räuber angefallen werden, der den Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Wege allein sieht, ohnfern einer Brücke über die Pamise[3]; Ägisth erlegt den Räuber und wirft den Körper in den Fluß, aus Furcht, wenn der Körper auf der Straße gefunden würde, daß man den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte. Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den Beutel nehmen will, ist für mein feines, edles Parterr ein viel zu niedriges Bild; besser, aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Ägisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur einen? lieber zwei; so ist die Heldenthat des Ägisth desto größer, und der, welcher von diesen zweien entrinnt, wenn er zu dem älteren gemacht wird, kann hernach für den Narbas genommen werden. Recht gut, mein lieber Johann Ballhorn[4]; aber nun weiter. Wenn Ägisth den einen von diesen Mißvergnügten erlegt hat, was thut er alsdenn? Er trägt den toten Körper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß, das ist ganz begreiflich; aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn außer ihnen niemand in diesem Tempel? Es sei so; auch ist das die größte Ungereimtheit noch nicht. Das Wie ließe

---

[3] „aux bords de la Pamise," obwohl er griechisch heißt *ὁ Πάμισος*. — [4] Nach der gewöhnlichen Angabe soll der Lübecker Buchhändler Joh. Ballhorn eine „verbesserte" Fibel herausgegeben, diese Verbesserung aber in nichts anderm bestanden haben als in der Veränderung eines gespornten Hahnes in einen ungespornten, dem ein paar Eier zur Seite lagen. Wahrscheinlicher ist aber, daß Joh. Ballhorn sich diese lächerliche Berühmtheit durch die allgemein getadelte Ausgabe des Lübecker Stadtrechts (1586) erwarb. (Vgl. ballhornisieren, verballhornen).

sich noch denken; aber das Warum gar nicht. Maffeis Ägisth trägt den Körper in den Fluß, weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet, weil er glaubt, wenn der Körper beiseite geschafft sei, daß sodann nichts seine That verraten könne, daß diese sodann mitsamt dem Körper in der Flut begraben sei. Aber kann das Voltairens Ägisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zweite hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begnügen, sein Leben davongetragen zu haben? Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtsam ist, von weitem beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn andere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen und wider ihn zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus delicti weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen und dafür eilen sollen, je eher je lieber über die Grenze zu kommen. Freilich mußte der Körper des Folgenden wegen ins Wasser geworfen werden; es war Voltairen ebenso nötig als dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrtume gerissen werden konnte; nur daß, was bei diesem Ägisth sich selber zum besten thut, er bei jenem bloß dem Dichter zu gefallen thun muß. Denn Voltaire korrigierte die Ursache weg, ohne zu überlegen, daß er die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nichts als von seiner Bedürfnis abhängt.

c. Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung, die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt und dafür die Erkennung von seiten des Ägisth[1] in Gegenwart des Polyphontes geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Scene des vierten Akts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Scene des dritten Aktes von beiden Seiten[2] erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte geteilet werden können. Denn daß Ägisth mit einmal von dem Eurykles weggeführet

11. c. — [1] d. h. daß Ägisth sich als Sohn der Merope erkennt. Vgl. 7. d. Anm. 5. — [2] d. h. von seiten der Mutter und des Ägisth. Vgl. 7. a. Anm. 6.

wird und die Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser als die übereilte Flucht, mit der sich Ägisth bei dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um so vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammengebracht und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beiderseitigen Empfindungen gegen einander vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht geteilet haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Akte damit vollzumachen. Er jammert mehr als einmal über cette longue carrière de cinq actes, qui est prodigieusement difficile à remplir sans épisodes. — Und nun für diesesmal genug von der Merope!

XVI. „Die Brüder" des K. F. Romanus.

Erste Aufführung.

(Beleuchtung der Voltaireschen Kritik der „Brüder" des Terenz.)

[Stück 70—73.]

Den 45. Abend (Freitags den 17. Julius) wurden „die Brüder" des Hrn. Romanus gespielt.

1. Dieses Stück kann für ein deutsches Original gelten, ob es schon größtenteils aus den „Brüdern" des Terenz[1]

---

1. — [1] Der Inhalt der „Brüder" (Adelphi) des Terenz ist folgender: Micio und Demea, zwei Brüder, sind hinsichtlich der Behandlung der Kinder verschiedener Ansicht; jener ist milde und nachsichtig, dieser äußerst streng. Micio lebt in der Stadt und hat den ältesten Sohn des Demea, Äschinus, an Kindesstatt angenommen; Demea lebt auf dem Lande und hält seinen jüngsten Sohn Ktesiphon sehr hart. Äschinus hat eine Geliebte, die attische Bürgerin Pamphila, hält seine Liebe aber geheim; da er nun eben ein anderes junges Mädchen, welches als Psaltria (Citherspielerin, L. sagt „Sängerin") bezeichnet wird und als Sklavin im Hause des Sannio lebte, gewaltsam entführt hat, so hält ihn Pamphila nicht nur für untreu, sondern Demea macht auch dem Micio die bittersten Vorwürfe über den ungeratenen Sohn, dem er seinen Ktesiphon als leuchtendes Muster gegenüberstellt. Im Verlaufe des Dramas ergiebt sich aber, daß Äschinus das junge Mädchen

genommen ist. Man hat gesagt, daß auch Molière aus dieser Quelle geschöpft habe, und zwar seine „Männerschule“[2]. Der Herr von Voltaire macht seine Anmerkungen über dieses Vorgeben[3]; und ich führe Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gerne an! Aus seinen geringsten ist noch immer etwas zu lernen, wenn schon nicht allezeit das, was er hätte sagen sollen. Primus sapientiae gradus est, falsa intellegere (wo dieses Sprüchelchen steht, will mir nicht gleich beifallen[4]); und ich wüßte keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen könnte, ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von Voltaire; aber daher auch keinen, der uns, die zweite zu ersteigen, weniger behilflich sein könnte; secundus, vera cognoscere. Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann; so kömmt er nach und nach in die Materie, und das übrige

---

nicht für sich, sondern für seinen Bruder Ktesiphon entführt hat, und daß dieser, wenn auch imgrunde ein guter Charakter wie Äschinus, doch ebenso leichtfertig ist wie dieser. So scheint Micio mit seiner Nachsicht den Sieg davon getragen zu haben, zumal dem Demea nichts übrig bleibt, als in die Ehe des jüngeren Sohnes einzuwilligen. Aber indem Demea nun scheinbar seine Ansicht ändert und seinen Bruder, der inzwischen dem Äschinus mit Freuden gestattet hat, die Pamphila heimzuführen, dazu überredet, selbst die Sostrata, die Mutter der Pamphila, zu ehelichen, seinem ränkevollen Sklaven Syrus sowie dessen Frau die Freiheit zu gewähren und schließlich gar einem Verwandten der Sostrata ein Gut zu schenken, beweist er dem Micio, daß seine Güte, die auch die verkehrtesten Bitten nicht abzuschlagen imstande sei, auf falscher Nachsicht beruhe, daß er dagegen mit seiner Strenge im Rechte sei, und daß sich mit der Strenge Milde zu rechter Zeit verbinden lasse. — [2] Die Richtigkeit dieser Behauptung ergiebt sich aus dem Inhalt des Molièreschen Dramas. An Stelle der Brüder stehen hier zwei Schwestern, die von zwei Alten an Kindesstatt angenommen sind und in einem und demselben Hause, aber, wie bei Terenz, nach ganz verschiedenen Grundsätzen erzogen werden. Die von dem mürrischen Sganarelle strenge und wie eine Gefangene gehaltene Isabelle weiß den Alten durch eine verschmitzte List dahin zu bringen, daß er im Glauben, es handele sich um die von Arist erzogene Leonore, den Heiratskontrakt zwischen Isabelle und ihrem von Sganarelle bitter gehaßten Geliebten unterzeichnet. — [3] In seiner „Vie de Molière“. — [4] Das Sprüchelchen steht in den Institutiones divinae (I. 23) des als der christliche Cicero bekannten Kirchenvaters Lactantius (4. Jahrh. n. Chr.).

findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Skribenten vornehmlich erwählet, und unter diesen besonders den Hrn. von Voltaire. Also auch itzt, nach einer kleinen Verbeugung, nur darauf zu! Wem diese Methode aber etwan mehr mutwillig als gründlich scheinen wollte, der soll wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand liegt, quaerere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere et casu, sed certa ratione atque consilio; nam labefactatis aliorum opinionibus u. s. w. O des Pedanten! würde der Hr. von Voltaire rufen. Ich bin es bloß aus Mißtrauen in mich selbst.

„Die „Brüder" des Terenz, sagt der Herr von Voltaire, können höchstens die Idee zu der „Männerschule" gegeben haben. In den „Brüdern" sind zwei Alte von verschiedener Gemütsart, die ihre Söhne ganz verschieden erziehen; ebenso sind in der „Männerschule" zwei Vormünder, ein sehr strenger und ein sehr nachsehender: das ist die ganze Ähnlichkeit. In den „Brüdern" ist fast ganz und gar keine Intrigue; die Intrigue in der „Männerschule" hingegen ist fein und unterhaltend und komisch. Die Entwicklung in den „Brüdern" ist ganz unwahrscheinlich.; es ist wider die Natur, daß ein Alter, der sechzig Jahre ärgerlich und streng und geizig gewesen, auf einmal lustig und höflich und freigebig werden sollte. Die Entwicklung in der „Männerschule" aber ist die beste von allen Entwicklungen des Molière, wahrscheinlich, natürlich, aus der Intrigue selbst hergenommen, und, was ohnstreitig nicht das schlechteste daran ist, äußerst komisch."

2. Es scheinet nicht, daß der Herr von Voltaire, seitdem er aus der Klasse bei den Jesuiten gekommen[1], den Terenz viel wieder gelesen habe. Er spricht ganz so davon als von einem alten Traume; es schwebt ihm nur noch so was davon im Gedächtnisse, und das schreibt er auf gut Glück so hin, unbekümmert, ob es gehauen oder gestochen ist. Der eigentliche und grobe Fehler, den der Herr von Voltaire macht, betrifft die Entwicklung und den Charakter des Demea. Demea

2. — [1] Voltaire wurde in dem Jesuitenkollegium „Louis le Grand" erzogen.

ist der mürrische strenge Vater, und dieser soll seinen Charakter auf einmal völlig verändern. Das ist, mit Erlaubnis des Herrn von Voltaire, nicht wahr. Demea behauptet seinen Charakter bis ans Ende. Donatus sagt[2]: Servatur autem per totum mitis Micio, saevus Demea u. s. w. Was geht mich Donatus an? dürfte der Herr von Voltaire sagen. Nach Belieben, wenn wir Deutsche nur glauben dürfen, daß Donatus den Terenz fleißiger gelesen und besser verstanden als Voltaire. Doch es ist ja von keinem verlornen Stücke die Rede; es ist noch da; man lese selbst.

a. Nachdem Micio den Demea durch die triftigsten Vorstellungen zu besänftigen gesucht, bittet er ihn, wenigstens auf heute sich seines Ärgernisses zu entschlagen, wenigstens heute lustig zu sein. Endlich bringt er ihn auch so weit: heute will Demea alles gut sein lassen; aber morgen bei früher Tageszeit muß der Sohn wieder mit ihm aufs Land; da will er ihn nicht gelinder halten, da will er es wieder mit ihm anfangen, wo er es heute gelassen hat; die Sängerin, die diesem der Bruder[1] gekauft[2], will er zwar mitnehmen, denn es ist doch immer eine Sklavin mehr, und eine, die ihm nichts kostet; aber zu singen wird sie nicht zu viel bekommen, sie soll kochen und backen. In der darauf folgenden vierten Scene des fünften Akts, wo Demea allein ist, scheint es zwar, wenn man seine Worte nur so obenhin nimmt, als ob er völlig von seiner alten Denkungsart abgehen und nach den Grundsätzen des Micio zu handeln anfangen wolle[3]. Doch die Folge

---

[2] In der Inhaltsangabe des Stückes. Siehe Biogr. Not. unter Donatus.

2. a. — [1] So, nicht „Vetter" ist zu lesen, wie in den meisten Ausgaben steht. — [2] Nachdem Äschinus die Psaltria entführt hat, findet er den Sannio, ihren Herrn, mit einer Geldsumme ab.

[3] . . . Nam ego vitam duram, quam vixi usque adhuc,
Prope iam excurso spatio omitto: id quam ob rem? re ipsa repperi
Facilitate nihil esse homini melius neque clementia.
Id esse verum ex me atque fratre cuivis facilest noscere.
Ille suam semper egit vitam in otio, in conviviis,
Clemens, placidus, nulli laedere os, adridere omnibus;
Sibi vixit, sibi sumptum fecit: omnes bene dicunt, amant.
Ego ille agrestis, saevus, tristis, parcus, truculentus, tenax,
Duxi uxorem: quam ibi miseriam vidi! nati filii,
Alia cura. heia autem, dum studeo illis ut quam plurimum

zeigt es, das man alles das nur von dem heutigen Zwange, den er sich anthun soll, verstehen muß. Denn auch diesen Zwang weiß er hernach so zu nutzen, daß er zu der förmlichsten hämischten Verspottung seines gefälligsten Bruders ausschlägt. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er macht in dem verbindlichsten Tone die bittersten Vorwürfe; er wird nicht freigebig, sondern er spielt den Verschwender, und wohl zu merken, weder von dem Seinigen, noch in einer andern Absicht, als um alles, was er verschwenden nennt, lächerlich zu machen. Dieses erhellet unwidersprechlich aus dem, was er dem Micio antwortet, der sich durch den Anschein betrügen läßt und ihn wirklich verändert glaubt[4]. Hic ostendit Terentius, sagt Donatus, magis Demeam simulasse mutatos mores quam mutavisse.

b. Ich will aber nicht hoffen, daß der Herr von Voltaire meinet, selbst diese Verstellung laufe wider den Charakter des Demea, der vorher nichts als geschmält und gepoltert habe; denn eine solche Verstellung erfodere mehr Gelassenheit und Kälte, als man dem Demea zutrauen dürfe. Auch hierin ist Terenz ohne Tadel, und er hat alles so vortrefflich moti-

---

Facerem, contrivi in quaerundo vitam atque aetatem meam.
Nunc exacta aetate hoc fructi pro labore ab eis fero,
Odium; ille alter sine labore patria potitur commoda.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Age age nunciam experiamur contra, ecquid ego possiem
Blande dicere aut benigne facere, quando hoc provocat.
Ego quoque a meis me amari et magni fieri postulo.
Si id fit dando atque obsequendo, non posteriores feram.

[4] Mi? Quid istuc? quae res tam repente mores mutavit tuos?
Quod prolubium? quae istaec subitast largitas? De. Dicam tibi:
Ut id ostenderem, quod te isti facilem et festivom putant,
Id non fieri ex vera vita neque adeo ex aequo et bono,
Sed ex adsentando, indulgendo et largiendo, Micio.
Nunc adeo si ob eam rem vobis mea vita invisa, Aeschine, est,
Quia non iusta iniusta prorsus omnia omnino obsequor,
Missa facio: effundite, emite, facite quod vobis lubet.
Sed si id voltis potius, quae vos propter adulescentiam
Minus videtis, magis inpense cupitis, consulitis parum,
Haec reprehendere et corrigere me et secundare in loco,
Ecce me, qui id faciam vobis.

vieret, bei jedem Schritte Natur und Wahrheit so genau beobachtet, bei dem geringsten Übergange so feine Schattierungen in acht genommen, daß man nicht aufhören kann, ihn zu bewundern.

Nur ist öfters, um hinter alle Feinheiten des Terenz zu kommen, die Gabe sehr nötig, sich das Spiel des Acteurs dabei zu denken; denn dieses schrieben die alten Dichter nicht bei. Die Deklamation hatte ihren eignen Künstler, und in dem Übrigen konnten sie sich ohne Zweifel auf die Einsicht der Spieler verlassen, die aus ihrem Geschäfte ein sehr ernstliches Studium machten. Nicht selten befanden sich unter diesen die Dichter selbst; sie sagten, wie sie es haben wollten; und da sie ihre Stücke überhaupt nicht eher bekannt werden ließen, als bis sie gespielt waren, als bis man sie gesehen und gehört hatte, so konnten sie es umsomehr überhoben sein, den geschriebenen Dialog durch Einschiebsel zu unterbrechen, in welchen sich der beschreibende Dichter gewissermaßen mit unter die handelnden Personen zu mischen scheinet. Wenn man sich aber einbildet, daß die alten Dichter, um sich die Einschiebsel zu ersparen, in den Reden selbst jede Bewegung, jede Gebärde, jede Miene, jede besondere Abänderung der Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten gesucht, so irret man sich. In dem Terenz allein kommen unzählige Stellen vor, in welchen von einer solchen Andeutung sich nicht die geringste Spur zeigt, und wo gleichwohl der wahre Verstand nur durch die Erratung der wahren Aktion kann getroffen werden; ja, in vielen scheinen die Worte gerade das Gegenteil von dem zu sagen, was der Schauspieler durch jene ausdrücken muß.

Selbst in der Scene, in welcher die vermeinte Sinnesänderung des Demea vorgeht, finden sich dergleichen Stellen, die ich anführen will, weil auf ihnen gewissermaßen die Mißdeutung beruht, die ich bestreite. Demea weiß nunmehr alles, er hat es mit seinen eignen Augen gesehen, daß es sein ehrbarer frommer Sohn ist, für den die Sängerin entführet worden, und stürzt mit dem unbändigsten Geschrei heraus. Er klagt es dem Himmel und der Erde und dem Meere, und eben bekömmt er den Micio zu Gesicht.

Demea. Ha! da ist er, der mir sie beide verdirbt — meine Söhne, mir sie beide zugrunde richtet!

Micio. O, so mäßige dich, und komm wieder zu dir!

Demea. Gut, ich mäßige mich, ich bin bei mir, es soll mir kein hartes Wort entfahren. Laß uns bloß bei der Sache bleiben. Sind wir nicht eins geworden, warest du es nicht selbst, der es zuerst auf die Bahn brachte, daß sich ein jeder nur um den seinen bekümmern sollte? Antworte u. s. w.

Wer sich hier nur an die Worte hält und kein so richtiger Beobachter ist, als es der Dichter war, kann leicht glauben, daß Demea viel zu geschwind austobe, viel zu geschwind diesen gelassenern Ton anstimme. Nach einiger Überlegung wird ihm zwar vielleicht beifallen, daß jeder Affekt, wenn er aufs äußerste gekommen, notwendig wieder sinken müsse, daß Demea auf den Verweis seines Bruders sich des ungestümen Jachzorns nicht anders als schämen könne; das alles ist auch ganz gut, aber es ist doch noch nicht das Rechte. Dieses lasse er sich also vom Donatus lehren, der hier zwei vortreffliche Anmerkungen hat. Videtur, sagt er, paulo citius destomachatus, quam res etiam incertae[1] poscebant. Sed et hoc morale[2]; nam juste irati omissa saevitia ad ratiocinationes saepe festinant. Wenn der Zornige ganz offenbar recht zu haben glaubt, wenn er sich einbildet, daß sich gegen seine Beschwerden durchaus nichts einwenden lasse, so wird er sich bei dem Schelten gerade am wenigsten aufhalten, sondern zu den Beweisen eilen, um seinen Gegner durch eine so sonnenklare Überzeugung zu demütigen. Doch da er über die Wallungen seines kochenden Geblüts nicht so unmittelbar gebieten kann, da der Zorn, der überführen will, doch immer Zorn bleibt, so macht Donatus die zweite Anmerkung: non quod dicatur, sed quo gestu dicatur, specta; et videbis neque adhuc repressisse iracundiam, neque ad se rediisse Demeam. Demea sagt zwar: ich mäßige mich, ich bin wieder bei mir; aber Gesicht und Gebärde und Stimme verraten genugsam, daß er sich noch nicht gemäßiget hat, daß er noch nicht wieder bei sich ist. Er bestürmt den Micio mit einer Frage über die andere, und Micio hat alle seine Kälte und gute Laune nötig, um nur zum Worte zu kommen.

---

2. b. — [1] die noch unklare Lage. — [2] psychologisch wahr.

Als er endlich dazu kömmt, wird Demea zwar eingetrieben[3], aber im geringsten nicht überzeugt. Aller Vorwand, über die Lebensart seiner Kinder unwillig zu sein, ist ihm benommen, und doch fängt er wieder von vorne an zu nergeln[4]. Micio muß auch nur abbrechen und sich begnügen, daß ihm die mürrische Laune, die er nicht ändern kann, wenigstens auf heute Frieden lassen will. Die Wendungen, die ihn Terenz dabei nehmen läßt, sind meisterhaft.

Demea. Nun gieb nur acht, Micio, wie wir mit diesen schönen Grundsätzen, mit dieser deiner lieben Nachsicht am Ende fahren werden.

Micio. Schweig doch! Besser, als du glaubst. — Und nun genug davon! Heute schenke dich mir. Komm, kläre dich auf!

Demea. Mag's doch nur heute sein! Was ich muß, das muß ich. Aber morgen, sobald es Tag wird, geh ich wieder aufs Dorf, und der Bursche geht mit.

Micio. Lieber, noch ehe es Tag wird, dächte ich. Sei nur heute lustig.

Demea. Auch das Mensch von einer Sängerin muß mit heraus.

Micio. Vortrefflich! So wird sich der Sohn gewiß nicht wegwünschen. Nur halte sie auch gut.

Demea. Da laß mich sorgen! Sie soll in der Mühle und vor dem Ofenloche Mehlstaubs und Kohlstaubs und Rauchs genug kriegen. Dazu soll sie mir am heißen Mittage stoppeln gehn, bis sie so trocken, so schwarz geworden als ein Löschbrand.

Micio. Das gefällt mir! Nun bist du auf dem rechten Wege. Und alsdann, wenn ich wie du wäre, müßte mir der Sohn sie zur Frau nehmen, er möchte wollen oder nicht.

Demea. Lachst du mich aus? Bei so einer Gemütsart freilich kannst du wohl glücklich sein. Ich fühl' es, leider —

Micio. Du fängst doch wieder an?

Demea. Nu, nu; ich höre ja auch schon wieder auf.

Bei dem „Lachst du mich aus?“ des Demea merkt Donatus an: Hoc verbum vultu Demeae sic profertur, ut subrisisse videatur invitus. Sed rursus EGO SENTIO amare severeque dicit. Unvergleichlich! Demea, dessen voller Ernst es war, daß er die Sängerin nicht als Sängerin, sondern als eine gemeine Sklavin halten und nutzen wollte, muß über den Einfall des Micio lachen. Micio selbst braucht nicht

---

[3] eintreiben = in die Enge treiben. — [4] nergeln (nörgeln), seine unzufriedene, mürrische Laune äußern, bekriteln, bemängeln.

zu lachen; je ernsthafter er sich stellt, desto besser. Demea kann darum doch sagen: „Lachst du mich aus?“ und muß sich zwingen wollen, sein eignes Lachen zu verbeißen. Er verbeißt es auch bald, denn das „Ich fühl' es leider“ sagt er wieder in einem ärgerlichen und bittern Tone. Aber so ungern, so kurz das Lachen auch ist, so große Wirkung hat es gleichwohl. Denn einen Mann wie Demea hat man wirklich vors erste gewonnen, wenn man ihn nur zu lachen machen[5] kann. Je seltner ihm diese wohlthätige Erschütterung ist, desto länger hält sie innerlich an; nachdem er längst alle Spur derselben auf seinem Gesicht vertilgt, dauert sie noch fort, ohne daß er es selbst weiß, und hat auf sein nächstfolgendes Betragen einen gewissen Einfluß.

3. Doch endlich vom Terenz auf unsern Nachahmer zu kommen. Es ist doch sonderbar, daß auch Herr Romanus den falschen Gedanken des Voltaire gehabt zu haben scheinet. Auch er hat geglaubt, daß am Ende mit dem Charakter des Demea eine gänzliche Veränderung vorgehe; wenigstens läßt er sie mit dem Charakter seines Lysimon[1] vorgehen. „Je, Kinder, läßt er ihn rufen, schweigt doch! Ihr überhäuft mich ja mit Liebkosungen. Sohn, Bruder, Vetter, Diener, alles schmeichelt mir, bloß weil ich einmal ein bißchen freundlich aussehe. Bin ich's denn, oder bin ich's nicht? Ich werde wieder recht jung, Bruder! Es ist doch hübsch, wenn man geliebt wird. Ich will auch gewiß so bleiben. Ich wüßte nicht, wenn ich so eine vergnügte Stunde gehabt hätte.“ Und Frontin[1] sagt: „Nun, unser Alter stirbt gewiß bald. Die Veränderung ist gar zu plötzlich.“ Ja wohl, aber das Sprichwort und der gemeine Glaube von den unvermuteten Veränderungen, die einen nahen Tod vorbedeuten, soll doch wohl nicht im Ernste hier etwas rechtfertigen? Die Schlußrede des Demea bei dem Terenz geht aus einem ganz andern Tone. „Wenn euch nur das gefällt, nun so macht, was ihr wollt, ich will mich um nichts mehr bekümmern!“ Er ist es ganz und gar nicht, der sich nach der Weise der andern, sondern die andern sind es, die sich nach seiner Weise künftig zu bequemen versprechen.

---

[5] Vgl. XI. B. 2. b. Anm. 2.
3. — [1] Siehe XVII. B. Anm. 2.

Aber wie kömmt es, dürfte man fragen, daß die letzten Scenen mit dem Lysimon in unsern deutschen „Brüdern" bei der Vorstellung gleichwohl immer so wohl aufgenommen werden? Der beständige Rückfall des Lysimon in seinen Charakter macht sie komisch; aber bei diesem hätte es auch bleiben müssen. Ich verspare das Weitere bis zu einer zweiten Vorstellung dieses Stücks.

XVII. „Die Brüder" des K. F. Romanus.

Zweite Aufführung.

(Deutsche Dichter und Kritiker. Vergleichung der „Brüder" des Romanus mit ihrem Vorbild, den „Brüdern" des Terenz. [Einheimische und fremde Sitten in der Tragödie und Komödie.])

[Stück 96—99.]

Den 52. Abend (Dienstag den 28. Julius) wurden des Herrn Romanus „Brüder" wiederholt.

A. 1. Oder sollte ich nicht vielmehr sagen: „die Brüder" des Herrn Romanus? Nach einer Anmerkung nämlich, welche Donatus bei Gelegenheit der „Brüder" des Terenz macht[1]: Hanc dicunt fabulam secundo loco actam, etiam tum rudi nomine poetae; itaque sic pronunciatam „Adelphoi Terenti" non „Terenti Adelphoi," quod abhuc magis de fabulae nomine poeta, quam de poetae nomine fabula commendabatur. Herr Romanus hat seine Komödien zwar ohne seinen Namen herausgegeben; aber doch ist sein Name durch sie bekannt geworden. Noch itzt sind diejenigen Stücke, die sich auf unserer Bühne von ihm erhalten haben, eine Empfehlung seines Namens, der in Provinzen Deutschlands genannt wird, wo er ohne sie wohl nie wäre gehöret worden. Aber welches widrige Schicksal hat auch diesen Mann abgehalten, mit seinen Arbeiten für das Theater so lange fortzufahren, bis die Stücke aufgehört hätten, seinen Namen zu empfehlen, und sein Name dafür die Stücke empfohlen hätte?

A. 1. — [1] In der Vorrede zu den „Brüdern" des Terenz.

2. Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Litteratur haben, sind Versuche junger Leute. Ja, das Vorurteil ist bei uns fast allgemein, daß es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studia oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffodert. Verse und Komödien heißen Spielwerke, allenfalls nicht unnützliche Vorübungen, mit welchen man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf. Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen; und läßt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anders schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben bestehen kann, ein hübsches Kompendium [1] aus den höhern Fakultäten [2], eine gute Chronik von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen.

Daher kömmt es denn auch, daß unsere schöne Litteratur, ich will nicht bloß sagen gegen die schöne Litteratur der Alten, sondern sogar fast gegen aller neuern polierten [3] Völker ihre [4] ein so jugendliches, ja kindisches Ansehn hat, und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehlet es ihr endlich [5] nicht; aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wohl z. B. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört; solches Zeug macht zwar das Parterr zu lachen [6], das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit

---

1. — [1] Kompendium (lat.), ein kurz gefaßtes Lehrbuch, ein Auszug des Hauptinhalts einer Wissenschaft. — [2] der Jurisprudenz, Theologie, Philologie und Medizin. — [3] poliert hier = kultiviert. — [4] Beachte den jetzt ungewöhnlichen Gebrauch des Pron. poss. — [5] endlich = am Ende, imgrunde (jetzt veraltet). — [6] Vgl. XI. B. 2. b. Anm. 2.

seinem Verstande lachen will, der ist einmal da gewesen und kömmt nicht wieder.

Wer nichts hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer; selbst von den ersten Stücken des Menander sagt Plutarch[7], daß sie mit seinen spätern und letztern Stücken gar nicht zu vergleichen gewesen. Aus diesen aber, setzt er hinzu, könne man schließen, was er noch würde geleistet haben, wenn er länger gelebt hätte. Und wie jung meint man wohl, daß Menander starb? Wie viel Komödien meint man wohl, daß er erst geschrieben hatte? Nicht weniger als hundert und fünfe, und nicht jünger als zweiundfünfzig.

Keiner von allen unsern verstorbenen komischen Dichtern, von denen es sich noch der Mühe verlohnte zu reden, ist so alt geworden; keiner von den itzt Lebenden ist es noch zur Zeit; keiner von beiden[8] hat das vierte Teil so viel Stücke gemacht. Und diese Kritik sollte von ihnen nicht eben das zu sagen haben, was sie von dem Menander zu sagen fand? — Sie wage es aber nur, und spreche!

3. Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel sei Dank, itzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, — alle Kritik verdächtig zu machen[1]. „Genie! Genie! schreien sie. Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!" So schmeicheln sie dem Genie; ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verraten zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und eben demselben Atem hinzusetzen: „Die Regeln unterdrücken das Genie!" Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter.

---

[7] In seiner „Vergleichung des Aristophanes und Menander." Über Plutarch und Menander siehe Biogr. Not. — [8] Den verstorbenen und jetzt lebenden.

3. — [1] Vgl. Einleitung 12.

Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, soviel ihr wollt; es versteht euch nur, insofern es eure allgemeine Sätze den Augenblick in einem einzeln Falle anschauend erkennt; und nur von diesem einzeln Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eigenen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken imstande ist. Behaupten also, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können, heißt mit andern Worten behaupten, daß Beispiele und Übung eben dieses vermögen, heißt, das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Ebenso wenig wissen diese weisen Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachteiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publikum mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater, sagen sie, ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter[2] der Kritik ertragen könnte. Es ist fast nötiger die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von diesem Ideale entfernt sind. Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformieret werden. Räsonnieren ist leichter als selbst erfinden[3]."

Heißt das Gedanken in Worte kleiden? oder heißt es nicht vielmehr Gedanken zu Worten suchen, und keine erhaschen? Und wer sind sie denn, die soviel von Beispielen und vom Selbsterfinden reden? Was für Beispiele haben sie

---

[2] Früher wurde Scepter auch als Mask. gebraucht, so oft bei Luther. — [3] So äußerte sich ein Rezensent der „Hamb. Dramaturgie" in der von dem Haller Professor Klotz herausgegebenen „Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften."

denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurteilen vorkommen, so wünschen sie lieber Regeln, und wenn sie Regeln beurteilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu strenge ist, und glauben verthan[4] zu haben. Anstatt ein Räsonnement zu widerlegen, merken sie an, daß erfinden schwerer ist als räsonnieren, und glauben widerlegt zu haben.

Wer richtig räsonniert, erfindet auch, und wer erfinden will, muß räsonnieren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist leicht abgewartet!

B. Also ohne weitere Einleitung zu den Anmerkungen, die ich bei Gelegenheit der ersten Vorstellung der „Brüder" des Hrn. Romanus[1] annoch versprach! — Die vornehmsten derselben werden die Veränderungen[2] betreffen, die er in der Fabel des Terenz machen zu müssen geglaubet, um sie unsern Sitten näher zu bringen.

1. Was soll man überhaupt von der Notwendigkeit dieser Veränderungen sagen? Wenn wir so wenig Anstoß finden, römische und griechische Sitten in der Tragödie geschildert zu sehen, warum nicht auch in der Komödie? Woher die Regel, wenn es anders eine Regel ist, die Scene der erstern in ein entferntes Land, unter ein fremdes Volk, die Scene der andern aber in unsere Heimat zu legen? Woher die Verbindlichkeit, die wir dem Dichter aufbürden, in jener die Sitten desjenigen Volkes, unter dem er seine Handlung

---

[4] verthun = alles, was nötig ist (das Seinige) thun.

B. — [1] Vgl. XVI. 3. am Ende. — [2] Von den von L. selbst angeführten Veränderungen abgesehen, ist der Inhalt des Stückes im wesentlichen derselbe wie beim Terenz. Die Hauptpersonen entsprechen sich folgendermaßen: Demea = Lysimon, Micio = Philidor, Äschinus = Leander (Philidors Sohn), Ktesiphon = Lycast (Lysimons Sohn), Syrus = Frontin.

vorgehen läßt, so genau als möglich zu schildern, da wir in dieser nur unsere eigene Sitten von ihm geschildert zu sehen verlangen? „Dieses, sagt Pope an einem Orte, scheinet dem ersten Ansehen nach bloßer Eigensinn, bloße Grille zu sein; es hat aber doch seinen guten Grund in der Natur. Das Hauptsächlichste, was wir in der Komödie suchen, ist ein getreues Bild des gemeinen Lebens, von dessen Treue wir aber nicht so leicht versichert sein können, wenn wir es in fremde Moden und Gebräuche verkleidet finden. In der Tragödie hingegen ist es die Handlung, was unsere Aufmerksamkeit am meisten an sich ziehet. Einen unheimischen Vorfall aber für die Bühne bequem zu machen, dazu muß man sich mit der Handlung größere Freiheiten nehmen, als eine zu bekannte Geschichte verstattet[1]."

2. Diese Auflösung, genau betrachtet, dürfte wohl nicht in allen Stücken befriedigend sein. Denn zugegeben, daß fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen als einheimische, so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein besseres Verhältnis haben als fremde? Diese Frage ist wenigstens durch die Schwierigkeit, einen einheimischen Vorfall ohne allzumerkliche und anstößige Veränderungen für die Bühne bequem zu machen, nicht beantwortet. Freilich erfodern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle; wenn denn aber nur mit jenen die Tragödie am leichtesten und gewissesten ihren Zweck erreichte, so müßte es ja doch wohl besser sein, sich über alle Schwierigkeiten, welche sich bei Behandlung dieser finden, wegzusetzen, als in Absicht des Wesentlichsten zu kurz zu fallen[1], welches[2] ohnstreitig der Zweck ist. Auch werden nicht alle einheimische Vorfälle so merklicher und anstößiger Veränderungen bedürfen, und die deren bedürfen, ist man ja nicht verbunden zu bearbeiten. Aristoteles hat schon ange-

---

1. — [1] Diese Stelle citiert L. aus der (XIX. C. 5. c. erwähnten) Schrift des Engländers Hurd „Über die verschiedenen Gebiete des Dramas"; er bezieht sich dabei auf den 4. Band der Werke Popes, wo die Stelle aber nicht zu finden ist.

2. — [1] zu kurz fallen = nicht ausreichen, so mehrfach bei L., aber auch bei Wieland, Göthe u. a. — [2] Das Rel. bezieht sich natürlich auf „des Wesentlichsten".

merkt[3], daß es gar wohl Begebenheiten geben kann und giebt, die sich vollkommen so ereignet[4] haben, als sie der Dichter braucht. Da dergleichen aber nur selten sind, so hat er auch schon entschieden, daß sich der Dichter um den wenigern Teil seiner Zuschauer, der von den wahren Umständen vielleicht unterrichtet ist, lieber nicht bekümmern als seiner Pflicht minder Genüge leisten müsse.

Der Vorteil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruht auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen, er ist aller hierzu nötigen Beschreibungen und Winke überhoben, er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit und befördern bei dem Zuschauer die Illusion.

Warum sollte nun der tragische Dichter sich dieses wichtigen doppelten Vorteils begeben? Auch er hat Ursache, sich die Arbeit soviel als möglich zu erleichtern, seine Kräfte nicht an Nebenzwecke zu verschwenden, sondern sie ganz für den Hauptzweck zu sparen. Auch ihm kömmt auf die Illusion des Zuschauers alles an. — Man wird vielleicht hierauf antworten, daß die Tragödie der Sitten nicht groß bedürfe, daß sie ihrer ganz und gar entübriget sein[5] könne. Aber sonach braucht sie auch keine fremde Sitten; und von dem Wenigen, was sie von Sitten haben und zeigen will, wird es doch immer besser sein, wenn es von einheimischen Sitten hergenommen ist als von fremden.

Die Griechen wenigstens haben nie andere als ihre eigene Sitten nicht bloß in der Komödie, sondern auch in der Tragödie zum Grunde gelegt. Ja, sie haben fremden Völkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwa einmal entlehnten, lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen, als die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barbarische Sitten entkräften wollen. Auf das Kostüm, welches unsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird, hielten sie wenig oder nichts. Der Beweis hiervon können vornehmlich

---

[3] Poetik c. 9. — [4] Vgl. XV. B. 7. b. Anm. 3. — [5] entübrigt sein = entraten; so öfter.

die „Perser“[5] des Äschylus sein; und die Ursache, warum sie sich so wenig an das Kostüm binden zu dürfen glaubten, ist aus der Absicht der Tragödie leicht zu folgern.

3. Doch ich gerate zu weit in denjenigen Teil des Problems, der mich itzt gerade am wenigsten angeht. Zwar indem ich behaupte, daß einheimische Sitten auch in der Tragödie zuträglicher sein würden als fremde, so setze ich schon als unstreitig voraus, daß sie es wenigstens in der Komödie sind. Und sind sie das, glaube ich wenigstens, daß sie es sind, so kann ich auch die Veränderungen, welche Herr Romanus in Absicht derselben mit dem Stücke des Terenz gemacht hat, überhaupt nicht anders als billigen.

Er hatte recht, eine Fabel, in welche so besondere griechische und römische Sitten so innig verwebet sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhält seine Kraft nur von seiner innern Wahrscheinlichkeit, die jeder Mensch nach dem beurteilet, was ihm selbst am gewöhnlichsten ist. Alle Anwendung fällt weg, wo wir uns erst mit Mühe in fremde Umstände versetzen müssen. Aber es ist auch keine leichte Sache mit einer solchen Umschaffung. Je vollkommener die Fabel ist, desto weniger läßt sich der geringste Teil verändern, ohne das Ganze zu zerrütten. Und schlimm, wenn man sich sodann nur mit Flicken begnügt, ohne im eigentlichen Verstande umzuschaffen.

4. a. Das Stück heißt „Die Brüder,“ und dieses bei dem Terenz aus einem doppelten Grunde. Denn nicht allein die beiden Alten, Micio und Demea, sondern auch die beiden jungen Leute, Äschinus und Ktesipho, sind Brüder. Demea ist dieser beiden Vater; Micio hatte den einen, den Äschinus, nur an Sohnes Statt angenommen. Nun begreif' ich nicht, warum unserm Verfasser diese Adoption mißfallen. Ich weiß nicht anders, als daß die Adoption auch unter uns, auch noch

[5] Persischen Greisen, die den Chor des Dramas bilden und in banger Ahnung auf Nachricht von dem Schicksal des Xerxes harren, meldet ein Bote die Niederlage bei Salamis. In ihrer Wehklage um das Schicksal der Gefallenen erscheint der Geist des Königs Darius, der das Unglück als Folge des Übermuts und der Götterverachtung bezeichnet und Atossa, des Xerxes Mutter, auffordert, den Sohn vor unmännlicher Verzweiflung zu bewahren. Nunmehr erscheint Xerxes und ergeht sich in jammervollen Klagen über sein Unglück, in welche der Chor einstimmt.

itzt gebräuchlich, und vollkommen auf dem nämlichen Fuß gebräuchlich ist, wie sie es bei den Römern war. Demohngeachtet ist er davon abgegangen; bei ihm sind nur die zwei Alten Brüder, und jeder hat einen leiblichen Sohn, den er nach seiner Art erziehet. Aber, desto besser! wird man vielleicht sagen. So sind denn auch die zwei Alte wirkliche Väter; und das Stück ist wirklich eine Schule der Väter, d. i. solcher, denen die Natur die väterliche Pflicht aufgelegt, nicht solcher, die sie freiwillig zwar übernommen, die sich ihrer aber schwerlich weiter unterziehen, als es mit ihrer eignen Gemächlichkeit bestehen kann.

Pater esse disce ab illis, qui vere sciunt[1]!

Sehr wohl! Nur schade, daß durch Auflösung dieses einzigen Knoten[2], welcher bei dem Terenz des Äschinus und Ktesipho unter sich und beide mit dem Demea, ihrem Vater, verbindet, die ganze Maschine auseinanderfällt, und aus einem allgemeinen Interesse zwei ganz verschiedene entstehen, die bloß die Konvenienz des Dichters, und keineswegs ihre eigene Natur zusammenhält.

Denn ist Äschinus nicht bloß der angenommene, sondern der leibliche Sohn des Micio, was hat Demea sich viel um ihn zu bekümmern? Der Sohn eines Bruders geht mich so nahe nicht an als mein eigener. Wenn ich finde, daß jemand meinen eigenen Sohn verziehet, geschähe es auch in der besten Absicht von der Welt, so habe ich recht, diesem gutherzigen Verführer mit aller der Heftigkeit zu begegnen, mit welcher beim Terenz Demea dem Micio begegnet. Aber wenn es nicht mein Sohn ist, wenn es der eigene Sohn des Verziehers ist, was kann ich mehr, was darf ich mehr, als daß ich diesen Verzieher warne, und wenn er mein Bruder ist, ihn öfters und ernstlich warne? Unser Verfasser setzt den Demea aus dem Verhältnisse, in welchem er bei dem Terenz stehet, aber er läßt ihm die nämliche Ungestümheit, zu welcher ihn doch nur jenes Verhältnis berechtigen konnte. Ja, bei ihm schimpfet und tobet Demea noch weit ärger als bei dem Terenz. Er will aus der Haut fahren, „daß er an seines

4. a. — [1] So sagt Demea zu Micio. Aufz. I. Sc. 2. — [2] Knote, Gen. —n, die ältere Form statt der jetzt gebräuchlichen „der Knoten“; Knote jetzt = roher, plumper Kerl.

Bruders Kinde Schimpf und Schande erleben muß.“ Wenn ihm nun aber dieser antwortete: „Du bist nicht klug, mein lieber Bruder, wenn du glaubest, du könntest an meinem Kinde Schimpf und Schande erleben. Wenn mein Sohn ein Bube ist und bleibt, so wird, wie das Unglück, also auch der Schimpf nur meine[3] sein. Du magst es mit deinem Eifer wohl gut meinen; aber er geht zu weit, er beleidiget mich. Falls du mich nur immer so ärgern willst, so komm mir lieber nicht über die Schwelle!“ u. s. w.“ Wenn Micio, sage ich, dieses antwortete, nicht wahr, so wäre die Komödie auf einmal aus? Oder könnte Micio etwa nicht so antworten? Ja, müßte er wohl eigentlich nicht so antworten?

Wie viel schicklicher eifert Demea beim Terenz! Dieser Äschinus, den er ein so liederliches Leben zu führen[4] glaubt, ist noch immer sein Sohn, ob ihn gleich der Bruder an Kindes Statt angenommen. Und dennoch bestehet der römische Micio weit mehr auf seinem Rechte als der deutsche. Du hast mir, sagt er, deinen Sohn einmal überlassen; bekümmere dich um den, der dir noch übrig ist:

— — nam ambos curare, propemodum
Reposcere illum est, quem dedisti — —[5]

Diese versteckte Drohung, ihm seinen Sohn zurückzugeben, ist es auch, die ihn zum Schweigen bringt; und doch kann Micio nicht verlangen, daß sie alle väterlichen Empfindungen bei ihm unterdrücken soll. Es muß den Micio zwar verdrießen, daß Demea auch in der Folge nicht aufhört, ihm immer die nämlichen Vorwürfe zu machen; aber er kann es dem Vater auch nicht verdenken, wenn er seinen Sohn nicht gänzlich will verderben lassen. Kurz, der Demea des Terenz ist ein Mann, der für das Wohl dessen besorgt ist, für den ihm die Natur zu sorgen aufgab; er thut es zwar auf die unrechte Weise, aber die Weise macht den Grund nicht schlimmer. Der Demea unsers Verfassers hingegen ist ein beschwerlicher Zänker, der sich aus Verwandtschaft zu allen Grobheiten berechtiget glaubt, die Micio auf keine Weise an dem bloßen Bruder dulden mußte.

---

[3] Beachte die aus dem Pl. auf den Sing. übertragene Form des Pron. poss.; so noch öfter bei L., aber auch bei Gellert u. a. — [4] Vgl. XIII. 10. a. Anm. 2. XIV. 10. c. Anm. 1. — [5] Aufz. I. Sc. 2.

b. Ebenso schielend und falsch wird durch Aufhebung der doppelten Brüderschaft auch das Verhältnis der beiden jungen Leute. Ich verdenke es dem deutschen Äschinus, daß er „vielmals an den Thorheiten des Ktesipho Anteil nehmen nehmen zu müssen geglaubt, um ihn, als seinen Vetter, der Gefahr und öffentlichen Schande zu entreißen“ [1]. Was Vetter? Und schickt es sich wohl für den leiblichen Vater, ihm darauf zu antworten: „Ich billige deine hierbei bezeigte Sorgfalt und Vorsicht; ich verwehre dir es auch inskünftige nicht!“ Was verwehrt der Vater dem Sohne nicht? An den Thorheiten eines ungezogenen Vetters Anteil zu nehmen? Wahrlich, das sollte er ihm verwehren. „Suche deinen Vetter, müßte er ihm höchstens sagen, soviel als möglich von Thorheiten abzuhalten; wenn du aber findest, daß er durchaus darauf besteht, so entziehe dich ihm; denn dein guter Name muß dir werter sein als seiner.“

Nur dem leiblichen Bruder verzeihen wir, hierin weiter zu gehen. Nur an leiblichen Brüdern kann es uns freuen, wenn einer von dem andern rühmet:

— — Illius opera nunc vivo! Festivum caput,
Qui omnia sibi post putarit esse prae meo commodo:
Maledicta, famam, meum amorem et peccatum in se transtulit[2].

Denn der brüderlichen Liebe wollen wir von der Klugheit keine Grenzen gesetzt wissen. Zwar ist es wahr, daß unser Verfasser seinem Äschinus die Thorheit überhaupt zu ersparen gewußt hat, die der Äschinus des Terenz für seinen Bruder begeht. Eine gewaltsame Entführung hat er in eine kleine Schlägerei verwandelt[3], an welcher sein wohlgezogener Jüngling weiter keinen Teil hat, als daß er sie gern verhindern wollen. Aber gleichwohl läßt er diesen wohlgezogenen Jüngling für einen ungezogenen Vetter noch viel zu viel thun.

---

4. b. — [1] Aufz. I. Sc. 3. (L.) — [2] So rühmt Ktesiphon seinen Äschinus Aufz. II. Sc. 5, als er hört, daß dieser die Psaltria für ihn entführt hat. — [3] Beim Terenz geht es zwar ohne Schläge auch nicht ab, die hier der Sklave Syrus dem Sannio versetzt, als dieser mit dem Kaufpreise, den Äschinus für die Psaltria geben will, sich nicht zufrieden erklärt. Beim Romanus aber prügelt Lycast seinen Nebenbuhler, einen Baron, den er im Hause seiner Geliebten findet, und wirft ihn zur Thür hinaus.

5. Überhaupt ist der deutsche Ktesipho von Anfange viel zu verderbt geschildert, und auch hierin ist unser Verfasser von seinem Muster abgegangen. Die Stelle erweckt mir immer Grausen, wo er sich mit seinem Vetter über seinen Vater unterhält[1].

Leander. Aber wie reimt sich das mit der Ehrfurcht, mit der Liebe, die du deinem Vater schuldig bist?

Lycast. Ehrfurcht? Liebe? hm! die wird er nicht von mir verlangen.

Leander. Er sollte sie nicht verlangen?

Lycast. Nein, gewiß nicht. Ich habe meinen Vater gar nicht lieb. Ich müßte es lügen, wenn ich es sagen wollte.

Leander. Unmenschlicher Sohn! Du bedenkst nicht, was du sagst. Denjenigen nicht lieben, der dir das Leben gegeben hat! So sprichst du itzt, da du ihn noch leben siehst. Aber verliere ihn einmal; hernach will ich dich fragen.

Lycast. Hm! ich weiß nun eben nicht, was da geschehen würde. Auf allen Fall würde ich wohl auch so gar unrecht nicht thun. Denn ich glaube, er würde es auch nicht besser machen. Er spricht ja fast täglich zu mir: „Wenn ich dich nur los wäre! wenn du nur weg wärest!" Heißt das Liebe? Kannst du verlangen, daß ihn wieder lieben soll?

Auch die strengste Zucht müßte ein Kind zu so unnatürlichen Gesinnungen nicht verleiten. Das Herz, das ihrer aus irgend einer Ursache fähig ist, verdienet nicht anders als sklavisch gehalten zu werden. Wenn wir uns des ausschweifenden Sohnes gegen den strengen Vater annehmen sollen, so müssen jene Ausschweifungen kein grundböses Herz verraten; es müssen nichts als Ausschweifungen des Temperaments, jugendliche Unbedachtsamkeiten, Thorheiten des Kitzels und Mutwillens sein. Nach diesem Grundsatze hat Terenz seinen Ktesipho geschildert. So streng ihn sein Vater hält, so entfährt ihm doch nie das geringste böse Wort gegen denselben. Das einzige, was man so nennen könnte, macht er auf die vortrefflichste Weise wieder gut. Er möchte seiner Liebe gern wenigstens ein paar Tage ruhig genießen; er freuet sich, daß der Vater wieder hinaus auf das Land an seine Arbeit ist, und wünscht, daß er sich damit so abmatten, — so abmatten möge, daß er ganze drei Tage nicht aus dem Bette könne. Ein rascher Wunsch! aber man sehe, mit welchem Zusatze:

---

5. — [1] Aufz. I. Sc. 6. (L.)

— — — — utinam quidem
Quod cum salute eius fiat, ita se defatigarit velim,
Ut triduo hoc perpetuo prorsum e lecto nequeat surgere[2].

Quod cum salute eius fiat! Nur müßte es ihm weiter nicht schaden! — So recht! so recht, liebenswürdiger Jüngling! Immer geh, wohin dich Freude und Liebe rufen! Für dich drücken wir gern ein Auge zu! Das Böse, das du begehst, wird nicht sehr böse sein! Du hast einen strengern Aufseher in dir, als selbst dein Vater ist! Und so sind mehrere Züge in der Scene, aus der diese Stelle genommen ist. Der deutsche Ktesipho ist ein abgefeimter Bube, dem Lügen und Betrug sehr geläufig sind; der römische hingegen ist in der äußersten Verwirrung um einen kleinen Vorwand, durch den er seine Abwesenheit bei seinem Vater rechtfertigen könnte.

Rogabit me: ubi fuerim? quem ego hodie toto non vidi die,
Quid dicam? SY. Nil ne in mentem venit? CT. Nunquam quicquam. SY. Tanto nequior.
Cliens, amicus, hospes, nemo est vobis? CT. Sunt, quid postea?
SY. Hisce opera ut data sit. CT. Quae non data sit? Non potest fieri.

Dieses naive, aufrichtige: quae non data sit! Der gute Jüngling sucht einen Vorwand, und der schalkische Knecht schlägt ihm eine Lüge vor. Eine Lüge! Nein, das geht nicht: non potest fieri!

6. Sonach hatte Terenz auch nicht nötig, uns seinen Ktesipho am Ende des Stücks beschämt und durch die Beschämung auf dem Wege der Besserung zu zeigen. Wohl aber mußte dieses unser Verfasser thun. Nur fürchte ich, daß der Zuschauer die kriechende Reue und die furchtsame Unterwerfung eines so leichtsinnigen Buben nicht für sehr aufrichtig halten kann. Ebenso wenig als die Gemütsänderung seines Vaters. Beider Umkehrung ist so wenig in ihrem Charakter gegründet, daß man das Bedürfnis des Dichters, sein Stück schließen zu müssen, und die Verlegenheit, es auf eine bessere Art zu schließen, ein wenig zu sehr darin empfindet. Ich weiß überhaupt nicht, woher so viele komische Dichter die Regel genommen haben, daß der Böse notwendig am Ende des Stücks

---

[2] Aufz. IV. Sc. 1. in dem Gespräche mit dem Sklaven Syrus.

entweder bestraft werden oder sich bessern müsse. In der Tragödie möchte diese Regel noch eher gelten; sie kann uns da mit dem Schicksale versöhnen und Murren in Mitleid kehren. Aber in der Komödie, denke ich, hilft sie nicht allein nichts, sondern sie verdirbt vielmehr vieles. Wenigstens macht sie immer den Ausgang schielend und kalt und einförmig. Wenn die verschiedenen Charaktere, welche ich in eine Handlung verbinde, nur diese Handlung zu Ende bringen, warum sollen sie nicht bleiben, wie sie waren? Aber freilich muß die Handlung sodann in etwas mehr als in einer bloßen Kollision der Charaktere bestehen. Diese kann allerdings nicht anders als durch Nachgebung und Veränderung des einen Teils dieser Charaktere geendet werden; und ein Stück, das wenig oder nichts mehr hat als sie, nähert sich nicht sowohl seinem Ziele, sondern schläft vielmehr nach und nach ein. Wenn hingegen jene Kollision, die Handlung mag sich ihrem Ende nähern, so viel als sie will, dennoch gleich stark fortdauert, so begreift man leicht, daß das Ende ebenso lebhaft und unterhaltend sein kann, als die Mitte nur immer war. Und das ist gerade der Unterschied, der sich zwischen dem letzten Akte des Terenz und dem letzten unsers Verfassers befindet. Sobald wir in diesem hören, daß der strenge Vater hinter die Wahrheit gekommen, so können wir uns das Übrige alles an den Fingern abzählen; denn es ist der fünfte Akt. Er wird anfangs poltern und toben; bald darauf wird er sich besänftigen lassen, wird sein Unrecht erkennen und so werden wollen, daß er nie wieder zu einer solchen Komödie den Stoff geben kann; desgleichen wird der ungeratene Sohn kommen, wird abbitten, wird sich zu bessern versprechen, kurz, alles wird ein Herz und eine Seele werden. Den entgegen will ich sehen, der in dem fünften Akte des Terenz die Wendungen des Dichters erraten kann! Die Intrigue ist längst zu Ende, aber das fortwährende Spiel der Charaktere läßt es uns kaum bemerken, daß sie zu Ende ist. Keiner verändert sich, sondern jeder schleift nur dem andern ebenso viel ab, als nötig ist, ihn gegen den Nachteil des Excesses zu verwahren. Der freigebige Micio wird durch das Manövre des geizigen Demea dahin gebracht, daß er selbst das Übermaß in seinem Bezeigen erkennet und fragt:

Quod proluvium? quae istaec subita est largitas?

So wie umgekehrt der strenge Demea durch das Manöver des nachsichtsvollen Micio endlich erkennet, daß es nicht genug ist, nur immer zu tadeln und zu bestrafen, sondern es auch gut sei, obsecundare in loco.

7. Noch eine einzige Kleinigkeit will ich erinnern, in welcher unser Verfasser sich gleichfalls zu seinem eigenen Nachteile von seinem Muster entfernt hatte.

Terenz sagt es selbst, daß er in die „Brüder" des Menander eine Episode aus einem Stücke des Diphilus übergetragen und so seine „Brüder" zusammengesetzt habe. Diese Episode ist die gewaltsame Entführung der Psaltria durch den Äschinus, und das Stück des Diphilus hieß „die mit einander Sterbenden".

Nun habe ich schon gesagt, daß unser Verfasser diese gewaltsame Entführung in eine kleine Schlägerei verwandelt hat. Er mag auch seine guten Ursachen dazu gehabt haben; wenn er nur diese Schlägerei selbst nicht so spät geschehen lassen. Auch sie sollte und müßte das sein, was den strengen Vater aufbringt. So aber ist er schon aufgebracht, ehe sie geschieht, und man weiß gar nicht, worüber. Er tritt auf und zankt, ohne den geringsten Anlaß. Er sagt zwar: „Alle Leute reden von der schlechten Aufführung meines Sohnes; ich darf nur einmal den Fuß in die Stadt setzen, so höre ich mein blaues Wunder[1]." Aber was denn die Leute eben itzt reden, worin das blaue Wunder bestanden, das er eben itzt gehört, und worüber er ausdrücklich mit seinem Bruder zu zanken kömmt, das hören wir nicht und können es auch aus dem Stücke nicht erraten. Kurz, unser Verfasser hätte den Umstand, der den Demea in Harnisch bringt, zwar verändern können, aber er hätte ihn nicht versetzen müssen. Wenigstens, wenn er ihn versetzen wollen, hätte er den Demea im ersten Akte seine Unzufriedenheit mit der Erziehungsart seines Bruders nur nach und nach müssen äußern, nicht aber auf einmal herausplatzen lassen.

7. — [1] So äußert sich Lysimon bereits im ersten Akt, während die Schlägerei, die erst nachher erzählt wird, in der Zwischenscene zwischen dem ersten und dem zweiten Akt zu denken ist.

XVIII. Chr. Fel. Weißes „Richard der Dritte".

(Beurteilung des Dramas. Das Wesen der Tragödie nach Aristoteles im Gegensatze zu den Ansichten der Franzosen.)

[Stück 73—83.]

Den 48. Abend (Mittwochs den 22. Julius) ward das Trauerspiel des Herrn Weiße „Richard der Dritte" aufgeführt.

A. 1. Dieses Stück[1] ist ohnstreitig eines von unsern beträchtlichsten Originalen, reich an großen Schönheiten, die genugsam zeigen, daß die Fehler, mit welchen sie verwebt sind, zu vermeiden im geringsten nicht über die Kräfte des Dichters gewesen wäre, wenn er sich diese Kräfte nur selbst hätte zutrauen wollen.

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richard auf die Bühne gebracht; aber Herr Weiße erinnerte sich dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig war. „Sollte ich also, sagte er[2], bei der Vergleichung schon viel verlieren, so wird man doch wenigstens finden, daß ich

---

A. 1. — [1] Der Inhalt des Dramas ist in Kürze folgender: Richard hat seinen Neffen Eduard V., zu dessen Vormund er bestellt war, vom Throne gestoßen, sich selbst der Krone bemächtigt und den jungen König zugleich mit dessen Bruder in den Tower geworfen. Durch die Drohung, die beiden Prinzen ermorden zu wollen, zwingt er ihre Mutter und deren Tochter Elisabeth, die Verlobte des Herzogs von Richmond, nach London zu kommen; die Hand der Königstochter soll ihm nach Ermordung seiner eigenen Gemahlin den Thron sichern. Aber schon naht der Herzog mit einem Heere, den Wüterich zu stürzen. Inzwischen zwingt dieser die Prinzessin, ihm ihre Hand zuzusagen; trotzdem sollen die Prinzen sterben, und als der dazu bestellte Tyrel die That nicht über sich bringen kann, mordet sie Richard mit eigner Hand. Seinen Freund Catesby, der ihm die Nachricht bringt, daß sein Heer im Kampfe von Richmond geschlagen sei, erdolcht er und eilt dann selber fort zur Schlacht. Der Lord Stanley bringt der unglücklichen Mutter die Nachricht von dem Siege Richmonds, und bald darauf erscheint dieser selbst, um ihr den Tod des Ungeheuers zu verkünden und als der zukünftige Gemahl ihrer Tochter aus ihren Händen die Krone zu empfangen. — [2] In der Vorrede zu diesem Stücke.

kein Plagium[3] begangen habe. Aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen."

2. Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen[1], das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr[2] zu stellen!

Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist; er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiert; aber er borge nichts daraus.

Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeare keine einzige Scene, sogar keine einzige Tirade[3], die Herr Weiße so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Teile beim Shakespeare sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläufiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man alsdann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Ebenso würden aus einzeln Gedanken beim Shakespeare ganze Scenen, und aus einzeln Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ärmel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.

3. Thut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er

[3] Plagium (lat.) = litterarischer Diebstahl.

2. — [1] Diesen Ausspruch soll Vergil gethan haben, als man ihm vorwarf, daß er in seiner „Äneïs" das meiste aus dem Homer entlehnt habe. — [2] Wir würden lieber sagen „neben sie"; aber der Dativ ist wohl begründet, da „stellen" = „sich aufstellen". — [3] Vgl. I. B. 3. Anm. 3.

gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verraten den Meister nicht und wissen, daß ein Goldkorn so künstlich kann getrieben werden, daß der Wert der Form den Wert der Materie bei weitem übersteiget.

Ich für mein Teil bedaure[1] es also wirklich, daß unserm Dichter Shakespeares „Richard" so spät beigefallen. Er hätte ihn können gekannt haben, und doch ebenso original geblieben sein, als er itzt ist; er hätte ihn können genutzt haben, ohne daß eine einzige übertragene Gedanke[2] davon gezeugt hätte.

Wäre mir indes eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen wäre. Aber woher weiß ich, daß Herr Weiße dieses nicht gethan? Und warum sollte er es nicht gethan haben?

4. Kann es nicht ebenso wohl sein, daß er das, was ich für dergleichen Flecken halte, für keine hält? Und ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß er mehr recht hat als ich? Ich bin überzeugt, daß das Auge des Künstlers größtenteils viel scharfsichtiger ist als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben.

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch von andern machen zu hören; denn er hat es gern, daß man über sein Werk urteilet; schal oder gründlich, links oder rechts, gutartig oder hämisch, alles gilt ihm gleich; und auch das schalste, linkste, hämischte Urteil ist ihm lieber als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andere Art in seinen Nutzen zu verwenden wissen; aber was fängt er mit dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen Leute nicht gern, die ihn für so etwas Außerordentliches halten; und doch muß er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht eitel, aber ist gemeiniglich stolz; und aus Stolz möchte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel, als ein unverdientes Lob auf sich sitzen lassen.

3. — [1] Vgl. H. D. XV. B. 10. Anm. 1. — [2] Lessing gebraucht Gedanke öfters als Femininum, so auch Luther, aber in schwacher Form.

5. Zur Sache. — Es ist vornehmlich der Charakter des Richard, worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte.

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte. Die Tragödie, nimmt er an[1], soll Mitleid und Schrecken erregen; und daraus folgert er[2], daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglück lasse sich jener Zweck erreichen. Räume ich dieses ein, so ist „Richard der Dritte" eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. Räume ich es nicht ein, so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist. Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiße geschildert hat, ist unstreitig das größte abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage, die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich.

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheurs erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt; und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat. Aber Schrecken? Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllet, mit den Leichen derer, die ihm das Liebste in der Welt hätten sein müssen, sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über sein Verbrechen sich kitzelnde

---

5. — [1] Die Definition, welche Aristoteles in der Poetik c. 6. 2. von der Tragödie giebt, lautet also: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας, δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Nach der Übersetzung von Überweg: Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten, in sich geschlossenen Handlung von beträchtlichem Umfang, mittelst einer Rede, die durch verschiedene, gesondert je nach den Teilen des Dichtwerks zur Anwendung gelangende Arten des Schmuckes verschönert ist, und zwar eine durch handelnde Personen, und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die (zeitweilige) Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat. — [2] Poetik c. 13. 2.

Teufel nicht Schrecken in vollem Maße erwecken? Wohl erweckt er Schrecken, wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsetzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Teil empfinden lassen.

6. Aber dieses Schrecken[1] ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.

Bei den Franzosen führt Crébillon den Beinamen des Schrecklichen[2]. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht; Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen, nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeiget deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken anstatt des Wortes Furcht herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. Ich möchte dieses Weges sobald nicht wieder kommen; man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif.

B. 1. „Das Mitleid, sagt Aristoteles[1], verlangt einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen unsersgleichen. Der Bösewicht ist weder dieses noch

---

6. — [1] Vgl. XV. B. 9. d. Anm. 3. — [2] Siehe Einl. 7. am Ende.

B. 1. — [1] Poetik c. 13. 2.

jenes; folglich kann auch sein Unglück weder das erste noch das andere erregen."

„Das Mitleid, sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen[2], ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist. Die Bewegungen, durch welche sich das Mitleid zu erkennen giebt, sind von den einfachen Symptomen der Liebe sowohl als der Unlust unterschieden; denn das Mitleid ist eine Erscheinung; aber wie vielerlei kann diese Erscheinung werden! Man ändere nur in dem bedauerten Unglück die einzige Bestimmung der Zeit, so wird sich das Mitleiden durch ganz andere Kennzeichen zu erkennen geben. Mit der Elektra, die über die Urne ihres Bruders weint[3], empfinden wir ein mitleidiges Trauern, denn sie hält das Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bei den Schmerzen des Philoktet[4] fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber von einer etwas andern Natur; denn die Qual, die dieser Tugendhafte auszustehen hat, ist gegenwärtig und überfällt ihn vor unsern Augen. Wenn aber Ödip sich entsetzt, indem das große Geheimnis sich plötzlich entwickelt[5], wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da

---

[2] Philosophische Schriften des Herrn Moses Mendelssohn, 2. Teil. S. 4. (L.) — [3] In dem gleichnamigen Drama des Sophokles. (Vgl. XIII. 8. Anm. 2.) Als Orest mit seinem Freunde Pylades in die Heimat zurückkehrt, erregt seine erdichtete Erzählung, daß Agamemnons Sohn beim Wagenrennen umgekommen, und daß er dessen Asche in der Totenurne mitbringe, bei der Elektra den tiefsten Schmerz. — [4] In dem gleichnamigen Drama des Sophokles. Von den nach Troja ziehenden Griechen wegen einer unheilbaren Wunde, die ihm der Biß einer Schlange verursacht hat, auf der Insel Lesbos zurückgelassen, fristet Philoktet hier zehn lange Jahre ein elendes Dasein. Später erscheinen infolge eines den Griechen gewordenen Orakelspruches, daß Troja nur durch die in Philoktets Händen befindlichen Pfeile des Herkules fallen könne, Odysseus und Neoptolemus, um ihn mit List oder Gewalt heimzuführen. Auf den Rat des Odysseus sucht Neoptolemus diesen Plan durch falsche Vorspiegelungen auszuführen. Aber das Mitleid mit dem Manne, der plötzlich von einem der periodisch wiederkehrenden heftigern Ausbrüche der Krankheit befallen wird, nötiget ihm das Geständnis der Wahrheit ab, und er ist bereit, den Philoktet in die Heimat zurückzuführen. Da erscheint plötzlich Herkules und fordert ihn auf, dem Rufe der Griechen zu folgen. — [5] Der Inhalt des Sophokleischen „Ödipus" kann als aus der Sagengeschichte bekannt vorausgesetzt werden.

sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit reden hört[6], was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Diese Bewegungen sind verschieden, allein das Wesen der Empfindungen ist in allen Fällen einerlei. Denn, da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen, so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen, welches man nachdrücklich Mitleiden nennt. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegier und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können? Man sieht hieraus, wie gar ungeschickt der größte Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilet. Schrecken und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eignen Sohn den Dolch zieht?[7] Gewiß nicht für sich, sondern für den Ägisth, dessen Erhaltung man so sehr wünscht, und für die betrogene Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansieht. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern Mitleiden nennen, so müssen wir nicht nur das Schrecken, sondern alle übrigen Leidenschaften, die uns von einem andern mitgeteilet werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden."

Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben; ich kenne jenes Verdienst um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu danken. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben; wenigstens ist es unleugbar, daß Aristoteles entweder muß geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns

---

[6] Shakespears „Othello" Aufz. IV. Sc. 3. — [7] Vgl. XV. A. 4.

von einem andern mitgeteilet werden, unter dem Worte Mitleiden begriffen.

2. Denn er, Aristoteles, ist es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Einteilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und *Furcht*, nicht von Mitleid und *Schrecken*; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern für diesen erweckt, sondern es ist *die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können.* Mit einem Worte: *diese Furcht ist das auf uns bezogene Mitleid.*

Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Kommentar über seine „Dichtkunst“ liefern will, dem rate ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermutet; besonders muß er die Bücher der „Rhetorik“ und der „Moral“ studieren.

3. Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifüget, findet sich in dem fünften und achten Kapitel des zweiten Buchs seiner „Rhetorik“. Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt, die Ursache nämlich, warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum *nur* die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften beigesellet habe. Von dieser Ursache wissen sie nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte, warum z. B. die

Tragödie nicht ebensowohl Mitleid und Bewunderung als Mitleid und Furcht erregen könne und dürfe?

4. Es beruhet aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den Unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Übermütige pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erkläret daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde[1], und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde. Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen; seine gequälte Unschuld oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdann und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen, kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korn schildere[2]. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar

4. — [1] „Um es kurz zu sagen, furchtbar ist alles, was, wenn es anderen geschieht oder bevorsteht, Mitleid erregt.“ Rhet. II. 5. — [2] Rhet. II. 8.

leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen; und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden, und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie nächst dem Mitleiden nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere, von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit, bald ohne dem[3] Mitleid, sowie das Mitleid bald mit bald ohne ihr erreget werden könne, welches die Mißdeutung des Corneille war, sondern weil nach seiner Erklärung des Mitleids dieses die Furcht notwendig einschließt, weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.

5. Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die „Dichtkunst“ des Aristoteles zu kommentieren[1]. Er hatte fünfzig Jahre für das Theater gearbeitet[2]; und nach dieser Erfahrung würde er uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Kodex[3] haben sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zu Rate gezogen hätte. Allein dieses scheinet er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlichern ließ er sich um ihn unbekümmert, und als er am Ende fand, daß er wider ihn verstoßen, gleichwohl nicht wider ihn verstoßen haben wollte, so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht[4] und sie als die vollkommensten, untadelhaftesten Personen geschildert;

---

[3] ohne m. Dat., jetzt veraltet; vgl. aber „ohnedem“.

5. — [1] In seinen drei „Discours de la tragédie“; der erste handelt über das Drama im allgemeinen, der zweite über die Tragödie insbesondere, der dritte über die drei Einheiten. — [2] Sein erstes Stück, „Melite“, war von 1625, und sein letztes, „Surena“, von 1675. (L.) — [3] Kodex (lat.), hier = Gesetzbuch. — [4] So in dem christlichen Trauerspiele „Polyeucte“, in welchem der zum Christentum übergetretene Sohn des Statthalters von Armenien sich die Märtyrerkrone erwirbt, da er die heidnischen Altäre umgestürzt hat und sich nunmehr weigert, dem Glauben an Christus zu entsagen.

er hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias[5], in dem Phokas[6], in der Kleopatra[7] aufgeführt; und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, daß sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten. Was antwortet Corneille hierauf? Wie fängt er es an, damit bei diesem Widerspruche weder sein Ansehen, noch das Ansehen des Aristoteles leiden möge? „O, sagt er[8], mit dem Aristoteles können wir uns hier leicht vergleichen. Wir dürfen nur annehmen, er habe eben nicht behaupten wollen, daß beide Mittel zugleich, sowohl Furcht als Mitleid, nötig wären, um die Reinigung der Leidenschaften[9] zu bewirken, die er zu dem letzten Endzwecke der Tragödie macht, sondern nach seiner Meinung sei auch eines zureichend. Wir können diese Erklärung, fährt er fort, aus ihm selbst bekräftigen, wenn wir die Gründe recht erwägen, welche er von der Ausschließung derjenigen Begebenheiten, die er in den Trauerspielen mißbilliget, giebt. Er sagt niemals: dieses oder jenes schickt sich in die Tragödie nicht, weil es bloß Mitleiden und keine Furcht erweckt, oder dieses ist daselbst unerträglich, weil es bloß die Furcht erweckt, ohne das Mitleid zu erregen. Nein, sondern er verwirft sie deswegen, weil sie, wie er sagt, weder Mitleid noch Furcht zuwege bringen, und giebt uns dadurch zu erkennen, daß sie ihm deswegen nicht gefallen, weil ihnen sowohl das eine als das andere fehlet, und daß er ihnen seinen Beifall nicht versagen würde, wenn sie nur eines von beiden wirkten."

6. Aber das ist grundfalsch! Aristoteles kann das nicht gemeint haben, oder man müßte glauben, daß er seine eigene Erklärungen vergessen können, man müßte glauben, daß er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen können. Wenn

---

[5] Prusias, der König von Bithynien, will seinen ältesten Sohn Nikomedes — nach welchem das Drama benannt ist — töten lassen, um seinen Kindern aus zweiter Ehe den Thron zu verschaffen, wird aber selbst von seinem Sohne getötet. Das abscheuliche Ungeheuer ist aber nicht sowohl er selbst, als vielmehr seine Gemahlin. — [6] Phokas, der tyrannische Kaiser des oströmischen Reiches, hat sich durch rohe Gewalt des Thrones bemächtigt und sucht sich durch scheußliche Grausamkeiten darauf zu behaupten, wird aber durch Heraklius, nach welchem das Drama betitelt ist, gestürzt. — [7] Vgl. XIII. 5. Anm. 5. — [8] In dem 2. Discours de la tragédie. — [9] Vgl. unten B. 13.

nach seiner Lehre kein Übel eines andern unser Mitleid erregt, was wir nicht für uns selbst fürchten, so konnte er mit keiner Handlung in der Tragödie zufrieden sein, welche nur Mitleid, und keine Furcht erreget; denn er hielt die Sache selbst für unmöglich; dergleichen Handlungen existierten ihm nicht; sondern sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, glaubte er, müßten sie auch Furcht für uns erwecken, oder vielmehr nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid. Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragödie vorstellen, welche Furcht für uns erregen könne, ohne zugleich unser Mitleid zu erwecken; denn er war überzeugt, daß alles, was uns Furcht für uns selbst errege, auch unser Mitleid erwecken müsse, sobald wir andere damit bedroht oder betroffen erblickten; und das ist eben der Fall der Tragödie, wo wir alle das Übel, welches wir fürchten, nicht uns, sondern andern begegnen sehen.

7. Es ist wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht, die sich in die Tragödie nicht schicken, so bedient er sich mehrmalen des Ausdrucks von ihnen, daß sie weder Mitleid noch Furcht erwecken. Aber desto schlimmer, wenn sich Corneille durch dieses weder noch verführen lassen. Diese disjunktive Partikeln involvieren nicht immer, was er sie involvieren läßt. Denn wenn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache durch sie verneinen, so kömmt es darauf an, ob sich diese Dinge ebensowohl in der Natur von einander trennen lassen, als wir sie in der Abstraktion und durch den symbolischen Ausdruck[1] trennen können, wenn die Sache demohngeachtet noch bestehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere von diesen Dingen fehlt. Wenn wir z. B. von einem Frauenzimmer sagen, sie sei weder schön noch witzig[2], so wollen wir allerdings sagen, wir würden zufrieden sein, wenn sie auch nur eines von den beiden wäre; denn Witz und Schönheit lassen sich nicht bloß in Gedanken trennen, sondern sie

7. — [1] Abstraktion = begriffliche Auffassung eines Gegenstandes; der symbolische Ausdruck des Begriffes ist das sprachliche Wort als Zeichen für die Sache selbst. L. will sagen: Nicht immer können in Wirklichkeit Dinge getrennt werden, die wir wohl im Geiste getrennt denken und durch die Sprache als getrennt bezeichnen können. — [2] witzig = geistreich.

sind wirklich getrennet. Aber wenn wir sagen: dieser Mensch glaubt weder Himmel noch Hölle, wollen wir damit auch sagen, daß wir zufrieden sein würden, wenn er nur eines von beiden glaubte, wenn er nur den Himmel, und keine Hölle, oder nur die Hölle, und keinen Himmel glaubte? Gewiß nicht; denn wer das eine glaubt, muß notwendig auch das andere glauben; Himmel und Hölle, Strafe und Belohnung sind relativ[3]; wenn das eine ist, ist auch das andere. Oder um ein Exempel aus einer verwandten Kunst zu nehmen, wenn wir sagen: dieses Gemälde taugt nichts, denn es hat weder Zeichnung noch Kolorit, wollen wir damit sagen, daß ein gutes Gemälde sich mit einem von beiden begnügen könne? — Das ist so klar!

8. Allein, wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden giebt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Übeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?

Es ist wahr, es braucht unserer Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Übel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entstehet bloß aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheiten desselben, und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringt die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

9. Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles notwendig aufgeben zu müssen. Denn wenn wir auch schon ohne Furcht für uns selbst Mitleid für andere empfinden können, so ist es doch unstreitig, daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazu kömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher[1] wird, als es ohne sie sein kann. Und was hindert uns, anzunehmen, daß die vermischte Empfindung über das physikalische Übel eines geliebten Gegenstandes nur allein durch die dazukommende Furcht für uns zu dem Grade erwächst, in welchem sie A f f e k t genannt zu werden verdienet?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtete das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er

---

[3] relative Begriffe sind solche, die sich der eine ohne den andern nicht denken lassen.

9. — [1] anzüglich = anziehend (jetzt veralt.).

betrachtet es bloß als Affekt. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funken den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen ohne Furcht für uns selbst nennt er Philanthropie, und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, giebt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er zwar, daß das Unglück eines Bösewichts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege; aber er spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Bösewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas Mitleidähnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt, diese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, sondern Philanthropie. „Man muß, sagt er, keinen Bösewicht aus unglücklichen in glückliche Umstände gelangen lassen; denn das ist das Untragischte, was nur sein kann; es hat nichts von allem, was es haben sollte; es erweckt weder Philanthropie, noch Mitleid, noch Furcht. Auch muß es kein völliger Bösewicht sein, der aus glücklichen Umständen in unglückliche verfällt; denn eine dergleichen Begebenheit[2] kann zwar Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken[3].“ Ich kenne nichts Kahleres und Abgeschmackteres als die gewöhnlichen Übersetzungen dieses Wortes Philanthropie. Sie geben nämlich das Adjektivum davon im Lateinischen durch „hominibus gratum“, im Französischen durch „ce qui peut faire quelque plaisir“, und im Deutschen durch „was Vergnügen machen kann“. Die Liebe, die wir gegen unsern Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmt und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück

---

[2] Vgl. XI. A. 1. Anm. 2. — [3] Poetik c. 13. 2.: *οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν.* Neuerdings wird das Wort *φιλάνθρωπον* übrigens mehrfach in einem anderen Sinne gefaßt; nach einigen bedeutet es „der Liebe der Menschheit gemäß“ (Überweg), nach anderen „das menschliche Gerechtigkeitsgefühl befriedigend“ (Susemihl); an L. schließt sich dagegen Stahr, wenn er übersetzt: es erregt nämlich weder unsere menschliche Teilnahme, noch unser Mitleid oder unsere Furcht.

und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen, eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen Philanthropie versteht. Wir haben recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber Aristoteles hatte auch nicht unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen, in welchem sie, durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst, Affekt werden, zu unterscheiden.

10. Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affekte des Mitleids hatte, daß er notwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse, was war es nötig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können und ohne Zweifel sich wirklich ersparet haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns g e r e i n i g e t werden sollten, und in der Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn obschon nach ihm der Affekt des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann, ob sie schon ein notwendiges Ingredienz des Mitleids ist, so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für das andere ist kein Ingredienz der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, höret unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit, und so wie sie, als Ingredienz des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch als eine vor sich fortdauernde Leidenschaft sich selbst reinigen. Folglich, um

anzuzeigen, daß sie dieses thun könne und wirklich thue, fand es Aristoteles nötig, ihrer insbesondere zu gedenken.

11. Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch notwendig gemacht hatte. Diese indes abgerechnet und die übrigen Merkmale in einander reduzieret, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig, die nämlich, daß die Tragödie mit einem Worte ein Gedicht ist, welches Mitleid erreget. Ihrem Geschlechte nach[1] ist sie die Nachahmung einer Handlung, so wie die Epopöe und die Komödie, ihrer Gattung aber nach[2] die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten; und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

12. An dem letztern dürfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wüßte ich keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen wäre, es zu versuchen. Sie nehmen alle die dramatische Form der Tragödie als etwas Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es einmal so ist, und das man so läßt, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache ergründet, aber sie bei seiner Erklärung mehr vorausgesetzt als deutlich angegeben. „Die Tragödie, sagt er, ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket[1].“ So drückt er sich von Wort zu Wort aus. Wem sollte hier nicht der sonderbare Gegensatz, „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht“, befremden[2]? Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen, und die Erzählung kann

---

11. — [1] Nach jetziger Bezeichnung: ihrer Gattung nach. — [2] Nach jetziger Bezeichnung: ihrer Art nach.

12. — [1] Vgl. oben A. 5. Anm. 1. — [2] L. übersetzt nach der früheren, aus den Handschriften nicht zu erweisenden Lesart: *οὐ δι' ἀπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου* u. s. w. Natürlich sind auch die aus dieser Lesart geschlossenen Folgerungen als solche nicht haltbar.

sich nur auf die Art und Weise beziehen, sich dieser Mittel zu bedienen oder nicht zu bedienen. Scheinet hier also Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheinet hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen? Die Sache ist diese: Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid notwendig ein vorhandenes Übel erfordre, daß wir längs[3] vergangene oder fern in die Zukunft bevorstehende Übel entweder gar nicht oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können als ein anwesendes, daß es folglich notwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form nachzuahmen[4]. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erreget wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil die Sache nur dieser einzigen Form fähig ist. Hätte er es für möglich gehalten, daß unser Mitleid auch durch die Erzählung erreget werden könne, so würde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen sein, wenn er gesagt hätte: „nicht durch die Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht". Da er aber überzeugt war, daß Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erregen sei, so konnte er sich diesen Sprung der Kürze wegen erlauben.

13. Was endlich den moralischen Endzweck[1] anbelangt, welchen Aristoteles der Tragödie giebt, und den er mit in die Erklärung derselben bringen zu müssen glaubte, so ist bekannt, wie sehr, besonders in den neuern Zeiten, darüber gestritten worden. Ich getraue mich aber zu erweisen, daß alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Ich kann mich in die nähere Erörterung dieser Sache hier nicht einlassen. Damit ich jedoch nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, will ich zwei Anmerkungen machen.

---

[3] längs = längst (aus mhd. langes) (jetzt veraltet). — [4] Rhet. II. 8.

13. — [1] Es ist zu beachten, daß unter dem moralischen Endzweck der Tragödie nicht der Hauptzweck der Tragödie zu verstehen ist, sondern die aus dem Hauptzweck, der Darstellung des Schönen, sich ergebende Folge.

a. Sie lassen den Aristoteles sagen: „Die Tragödie soll uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigen.“ Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch Neugierde oder Ehrgeiz oder Liebe oder Zorn unglücklich wird, so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen. *Τῶν τοιούτων παθημάτων*, sagt Aristoteles, und das heißt nicht „der vorgestellten Leidenschaften“; das hätten sie übersetzen müssen durch „dieser und dergleichen“[1], oder „der erweckten Leidenschaften“[2]. Das *τοιούτων* bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt aber *τοιούτων* und nicht *τούτων*, er sagt „dieser und dergleichen“, und nicht bloß „dieser“, um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropische Empfindungen, sowie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Übel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Übel, Betrübnis und Gram, verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen, aber auch nur diese reinigen, und keine andere Leidenschaften. Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden; doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopöe und Komödie gemein, insofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt ist, nicht aber insofern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere ist. Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; aber alle Gattungen können nicht alles bessern, wenigstens nicht jedes so voll=

---

13. a. — [1] Richtiger: solcher. — [2] Das Wort *παθήματα* übersetzt man neuerdings richtiger durch „Gefühle“, so Ueberweg, durch dessen oben unter A. 5. Anm. 1. angeführte genauere Übersetzung der betreffenden Stelle auch die von Lessing unter b. gegebene Erklärung der *κάθαρσις* ihre Berichtigung findet.

kommen wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu thun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung.

b. Da die Gegner des Aristoteles nicht in acht nahmen, was für Leidenschaften er eigentlich durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie in uns gereiniget haben wollte, so war es natürlich, daß sie sich auch mit der Reinigung selbst irren mußten. Da, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet[1] als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber nach unserm Philosophen sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet, so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein in Ansehung der Furcht die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet[2], sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern; so wie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids.

C. 1. Und nun wieder auf unsern Richard zu kommen. — Richard also erweckt ebenso wenig Schrecken als Mitleid, weder Schrecken in dem gemißbrauchten Verstande für die plötzliche Überraschung des Mitleids, noch in dem eigentlichen Verstande des Aristoteles für heilsame Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne. Denn wenn er diese erregte, würde er auch Mitleid erregen, so gewiß er hinwiederum Furcht erregen würde, wenn wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten würdig fänden. Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein

---

13. b. — [1] Beruhen verb. L. öfter nach Analogie von: sich gründen, sich stützen mit auf u. d. Acc., seltener, wie hier, mit in u. d. Acc. — [2] sich einer Sache befürchten = etwas befürchten (jetzt veraltet).

eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folgt, sie auch unser erwarte[1]. Und was ist endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach so vielen Missethaten, die wir mit ansehen müssen, hören wir, daß er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Königin dieses erzählt wird, läßt sie der Dichter sagen: „Dies ist etwas!“ — Ich habe mich nie enthalten können, bei mir nachzusprechen: Nein, das ist gar nichts! Wie mancher gute König ist so geblieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen behaupten wollen? Richard stirbt doch als ein Mann, auf dem Bette der Ehre[2]. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stück durch über den Triumph seiner Bosheit empfunden? Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meinen Unwillen. Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich; aber gut, daß es noch eine andere Gerechtigkeit giebt als die poetische!

2. Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das Stück heißt zwar nach ihm; aber er ist darum nicht der Held desselben, nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragödie erreicht wird; er hat nur das Mittel sein sollen, unser Mitleid für andere zu erregen. Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid?

Um allem Wortstreite auszuweichen, ja. Aber was ist es für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile gern dabei und danke dem Dichter für eine so süße Qual.

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiß sein! Er spricht von einem μιαρόν[1], von einem

---

C. 1. — [1] Vgl. XV. B. 7. d. Anm. 2. — [2] Jetzt gewöhnlicher: auf dem Felde der Ehre.

2. — [1] Da die Tragödie Furcht und Mitleid erwecken soll, sagt Aristoteles, „so ist zuvörderst offenbar, daß weder die tugendhaften

Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde. Und sind nicht die Königin, Elisabeth, die Prinzen vollkommen solche Personen? Was haben sie gethan? wodurch haben sie es sich zugezogen, daß sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, daß sie ein näheres Recht auf den Thron haben als er? Besonders die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können, wer wird leugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellet und Verzweiflung von weitem nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — Er heiße, wie er wolle; aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

3. Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte[1]; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. Das wirklich geschehen ist? Es sei; so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheinet. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläret, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge, suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein, sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenen geschehen; und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? O, verschont uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung

---

Menschen aus Glück in Unglück geratend dargestellt werden dürfen — denn das ist weder mitleid- noch furchterregend, sondern gräßlich — noch die lasterhaften aus Unglück in Glück u. s. w." Poet. c. 13. 2. Vgl. oben B. 9. mit Anm. 3.

3. — [1] Vgl. II. 3. Anm. 2.

zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben[2] soll, wenn wir bei unserer Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Mut behalten sollen, so ist es höchst nötig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!

4. Wenn nun aber der Personen des „Richard“ keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müßten, falls er wirklich das sein sollte, was er heißt, wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publikum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt, was ist denn seine Wirkung? Wirkung muß er doch haben und hat sie. Und wenn er Wirkung hat, ist es nicht gleichviel, ob er diese oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftigt, wenn er sie vergnügt, was will man denn mehr? Müssen sie denn notwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftiget und vergnügt werden?

Das klingt so unrecht nicht; aber es ist darauf zu antworten. Überhaupt, wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht, wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben. Poesie des Ausdrucks, Bilder, Tiraden[1], kühne Gesinnungen, einen feurigen hinreißenden Dialog, glückliche Veranlassungen für den Acteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannigfaltigsten Abwechselungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime[2] zu zeigen u. s. w.

Von diesen Schönheiten hat Richard viele und hat auch noch andere, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen.

5. Richard ist ein abscheulicher Bösewicht; aber auch

---

[2] kleiben (Prät. klieb, Part. Prät. geklieben; davon abgel.: kleben) = haften machen, bes. durch Lehm u. Stroh, auch intr. Das Komp. bekleiben (intr.) = haften, fest halten, Wurzel fassen; so auch bei Göthe u. a. m.

4. — [1] Vgl. I. B. 3. Anm. 4. — [2] Vgl. I. B. 5. Anm. 1.

die Beschäftigung unseres Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen, besonders in der Nachahmung.

Auch das Ungeheuere in den Verbrechen participieret von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.

Alles, was Richard thut, ist Greuel; aber alle diese Greuel geschehen in der Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan, und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden, und wie er es werden wird; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns auch unabhängig von der Moralität des Zweckes Vergnügen gewähret.

Wir wollten, daß Richard seinen Zweck erreichte, und wir wollten, daß er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Mißvergnügen über ganz vergebens angewandte Mittel; wenn er ihn nicht erreicht, so ist so viel Blut völlig umsonst vergossen worden; da es einmal vergossen ist, möchten wir es nicht gern auch noch bloß vor Langerweile vergossen finden. Hinwiederum wäre dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die Absicht interessiert uns als zu erreichende Absicht; wenn sie aber nun erreicht wäre, würden wir nichts als das Abscheuliche derselben erblicken, würden wir wünschen, daß sie nicht erreicht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert vor der Erreichung.

Die guten Personen des Stücks lieben wir; eine so zärtliche feurige Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem andern leben, diese Gegenstände gefallen immer, erregen immer die süßesten sympathetischen[1] Empfindungen, wir mögen sie finden, wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld leiden zu sehen, ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein sehr ersprießliches Gefühl, aber es ist doch immer Gefühl.

Und sonach beschäftiget uns das Stück durchaus und vergnügt durch diese Beschäftigung unsere Seelenkräfte. Das ist wahr; nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meint, nämlich, daß wir also damit zufrieden sein können.

---

5. — [1] sympathetisch = sympathisch.

D. 1. Ein Dichter kann viel gethan, und doch noch nichts damit verthan [1] haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat, es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung [2] zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erwarten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben, muß man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Miene sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.

2. Wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form, wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erreget werden; und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist.

Das Publikum nimmt vorlieb. Das ist gut, und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß.

3. Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren, besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgiltig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht

---

D. 1. — [1] Vgl. XVII. A. 3. Anm. 3. — [2] Gattung = Art; vgl. oben B. 11. Anm. 2.

daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben, dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft[1], aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater, und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus anderer Absicht.

Ich sage, wir, unser Volk, unsere Bühne, ich meine aber nicht bloß uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben[2]. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntnis mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken, das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei, daß nicht allein wir Deutsche, sondern daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben[3].

Kein tragisches gewiß nicht[4]! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt! — Man höre einen Franzosen selbst davon sprechen.

4. a. „Bei den hervorstechenden Schönheiten unsers Theaters, sagt der Herr von Voltaire[1], fand sich ein verborgener Fehler, den man nicht bemerkt hatte, weil das Publikum von selbst keine höhere Ideeen haben konnte, als ihm die großen Meister durch ihre Muster beibrachten. Der einzige Saint-Evremont hat diesen Fehler aufgemutzt[2]; er sagt nämlich[3], daß unsere Stücke nicht Eindruck genug machten, daß das, was Mitleid erwecken solle, aufs höchste Zärtlichkeit errege, daß Rührung die Stelle der Erschütterung und Erstaunen die Stelle des Schreckens vertrete, kurz, daß unsere

---

3. — [1] Gesellschaft = Freude an der Gesellschaft. — [2] Vgl. Einl. 5. — [3] Vgl. Einl. 6. — [4] Vgl. X. B. 3. Anm. 2.

4. a. — [1] In einem Aufsatze: Des divers changements arrivés à l'art tragique. — [2] Vgl. X. A. 1. Anm. 2. — [3] In seinen Réflexions sur la tragédie.

Empfindungen nicht tief genug gingen. Es ist nicht zu leugnen, Saint-Evremont hat mit dem Finger gerade auf die heimliche Wunde des französischen Theaters getroffen. Sein Geschmack war unstreitig sehr fein, da er die Ursache, warum die meisten von unsern Stücken so matt und kalt sind, so genau traf. Es hat uns immer an einem Grade von Wärme gefehlt; das andere hatten wir alles."

Das ist: wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben sollten; unsere Tragödien waren vortrefflich, nur daß es keine Tragödien waren. Und woher kam es, daß sie das nicht waren?

„Diese Kälte aber, fährt er fort, diese einförmige Mattigkeit entsprang zum Teil von dem kleinen Geiste der Galanterie, der damals unter unsern Hofleuten und Damen so herrschte und die Tragödie in eine Folge von verliebten Gesprächen verwandelte nach dem Geschmacke des „Cyrus" und der „Clelie" [4]. Was für Stücke sich hiervon noch etwa ausnahmen, die bestanden aus langen politischen Räsonnements, dergleichen den „Sertorius" so verdorben, den „Otho" so kalt, und den „Surena" und „Attila" [5] so elend gemacht haben. Noch fand sich aber auch eine andere Ursache, die das hohe Pathetische von unserer Scene zurückhielt und die Handlung wirklich tragisch zu machen verhinderte, und diese war das enge schlechte Theater mit seinen armseligen Verzierungen [6]. Was ließ sich auf einem paar Dutzend Brettern, die noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren [7], machen? Mit welchem Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen? Welche große tragische Aktion ließ sich da aufführen? Welche Freiheit konnte die Einbildungskraft des Dichters da haben? Die Stücke mußten aus langen Erzählungen bestehen, und so wurden sie mehr Gespräche als Spiele. Jeder Acteur wollte in einer langen Monologe [8] glänzen, und ein Stück, das dergleichen

---

[4] Romane der Madeleine de Scudéry (1607—1701), voll langweiliger Ergüsse über Tugend, Entsagung, Heldenmut und ausgedehnter Schilderungen platonischer Liebesverhältnisse in schwülstiger, unnatürlicher Sprache. — [5] Dramen Corneilles. — [6] Vgl. II. 3. Anm. 8. — [7] Vgl. II. 1. — [8] Die Monologe nach dem griech. ἡ μονολογία; jetzt: der Monolog.

nicht hatte, ward verworfen. Bei dieser Form fiel alle theatralische Handlung weg, fielen alle die großen Ausdrücke der Leidenschaften, alle die kräftigen Gemälde der menschlichen Unglücksfälle, alle die schrecklichen bis in das Innerste der Seele dringende Züge weg; man rührte das Herz nur kaum, anstatt es zu zerreißen."

b. Mit der ersten Ursache hat es seine gute Richtigkeit. Galanterie und Politik läßt immer kalt, und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden. Jene lassen uns nicht als den Fat oder den Schulmeister hören, und diese fodern, daß wir nichts als den Menschen hören sollen.

Aber die zweite Ursache? Sollte es möglich sein, daß der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluß auf das Genie der Dichter gehabt hätte? Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfodert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte?

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. „Furcht und Mitleid, sagt der Philosoph[1], läßt sich zwar durchs Gesicht erregen, es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über die Begebenheiten bringet, sowie die Fabel des Ödipus, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen wollen, erfodert weniger Kunst und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stücks übernommen haben."

Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeare eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts des Beistandes der Scenen und der ganzen Kunst des Decorateurs wohl mehr als eben diese? Gleichwohl war eine

4. b. — [1] Poetik c. 14. 1.

Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigt; da war nichts als die Einbildung[2], was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hilfe kommen konnte; und demohngeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeare ohne alle Scenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind.

5. Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu kümmern hat, wenn die Verzierung, auch wo sie nötig scheinet, ohne besondern Nachteil seines Stücks wegbleiben kann, warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, daß uns die französischen Dichter keine rührendere Stücke geliefert? Nicht doch, es lag an ihnen selbst.

Und das beweist die Erfahrung. Denn nun haben ja die Franzosen eine schönere, geräumlichere Bühne; keine Zuschauer werden nicht[1] mehr darauf geduldet; die Kulissen sind leer; der Decorateur hat freies Feld, er malt und bauet dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt; aber wo sind sie denn, die wärmern Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt sich der Herr von Voltaire, daß seine „Semiramis"[2] ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug, ein Gespenst oben darein; und doch kenne ich nichts Kälteres als seine „Semiramis".

Will ich denn nun aber damit sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? daß der volatile[3] Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen B o u h o u r s[4] lächerlich gemacht. Und ich für mein Teil hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt

---

[2] Einbildung im Sinne von Phantasie.

5. — [1] Vgl. oben 3. Anm. 4. u. X. B. 3. Anm. 2. — [2] Vgl. II. — [3] volatile (frz.) = flüchtig, leichtfertig. — [4] Der Mann warf in seiner Schrift: Les entretiens d'Ariste et d'Eugène die naive Frage auf: si un Allemand peut être un bel esprit.

zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Teilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich verteilet. Es giebt ebenso viel witzige Engländer als witzige Franzosen, und ebenso viel tiefsinnige Franzosen als tiefsinnige Engländer; der Braß[5] von dem Volke aber ist keines von beiden.

Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben, die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? Dazu hätte sich der Herr von Voltaire selbst besser kennen müssen, wenn er es hätte treffen wollen.

6. Ich meine, sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben, aber das ist keine Gabe der Natur, durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen wie mit einzeln Menschen. Gottsched[1] (man wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle) galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle; und wenn Gottsched mit dem Jahrhunderte nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen, so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sei, so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte, und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten.

Gerade so, dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei,

---

[5] Braß (Praß) = Hause; also: d. B. v. d. V. = der gemeine Hause.

6. — [1] Vgl. Einl. 5.

so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben, und hierauf war gar nicht mehr die Frage, ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch rührender sein könne als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst und zum Teil ihre Nachbarn mit hintergangen; nun komme einer und sage ihnen das, und höre, was sie antworten!

Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt, Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich.

XIX. Diderots „Hausvater".

(Diderots Kritik des französischen Dramas. Die Charaktere und die Stände in der Komödie. Beleuchtung der Behauptung Diderots, daß die Charaktere der Komödie Arten, die der Tragödie hingegen Individua darstellten.)

[Stück 84—92.]

Den 51. Abend (Montags den 27. Julius) ward der „Hausvater" des Hrn. Diderot aufgeführt.

1. Nicht erst mit dem „Natürlichen Sohne", in den beigefügten „Unterredungen", welche zusammen im Jahre 1757 herauskamen, hat Diderot sein Mißvergnügen mit dem Theater seiner Nation geäußert. Bereits verschiedene Jahre vorher ließ er es sich merken, daß er die hohen Begriffe gar nicht davon habe, mit welchen sich seine Landsleute täuschen und Europa sich von ihnen täuschen lasse. Aber er that es in einem Buche, in welchem man freilich dergleichen Dinge nicht sucht, in einem Buche, in welchem der persiflierende Ton so herrscht, daß den meisten Lesern auch das, was guter gesunder Verstand darin ist, nichts als Posse und Höhnerei zu sein

scheinet[1]. Alle diese Wahrheiten waren damal in den Wind gesagt. Sie erregten eher keine Empfindung in dem französischen Publiko, als bis sie mit allem didaktischen Ernste wiederholt[2] und mit Proben[3] begleitet wurden, in welchem sich der Verfasser von einigen der gerügten Mängel zu entfernen und den Weg der Natur und Täuschung besser einzuschlagen bemüht hatte. Nun weckte der Neid die Kritik. Nun war es klar, warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der Vollkommenheit nicht sahe, auf dem wir es durchaus glauben sollen, warum er so viel Fehler in den gepriesenen Meisterstücken desselben fand, bloß und allein, um seinen Stücken Platz zu schaffen. Er mußte die Methode seiner Vorgänger verschrieen haben, weil er empfand, daß in Befolgung der nämlichen Methode er unendlich unter ihnen bleiben würde. Er mußte ein elender Charlatan sein, der allen fremden Theriak[4] verachtet, damit kein Mensch andern

---

1. — [1] L. hat hier einen Jugendroman Diderots im Auge, in welchem unter orientalischem Gewande französische Zustände geschildert werden. — [2] Seine dramat. Theorie entwickelte Diderot zuerst in den drei „Entretiens“, die er seinem „Natürlichen Sohne“ beigefügt hatte, später nochmals in dem „Discours sur la poésie dramatique“, den er zugleich mit dem „Hausvater“ (1758) herausgab. In diesen Schriften richtete Diderot seinen Kampf gegen den französischen Klassizismus und suchte der Wahrheit und Natur das Wort zu reden; aber dabei verließ er den idealistischen Standpunkt und erhob die realistische Darstellung der Wirklichkeit zum Kunstprincip. Neben dem heiteren Lustspiel und der heroischen Tragödie stellte er als neue Dichtgattungen auf das ernsthafte Lustspiel (comédie sérieuse) und das bürgerliche Trauerspiel (tragédie domestique), in welchen beiden er den Gipfelpunkt aller dramatischen Poesie erblicken zu müssen glaubte, weil sie am meisten zur Darstellung des Natürlichen hindrängten. Den letzten Schritt zur Natürlichkeit, wie er es nannte, that er dann, indem er die ungebundene Rede zur Sprache des Dramas erhoben wissen wollte. — [3] Die beiden der comédie sérieuse angehörenden Dramen Diderots sind bloß dialogisierte Familiengemälde, die unmittelbar auf moralische Rührung und Besserung ausgehen, dramatische Abbilder einer schwächlichen, affektierten Wirklichkeit, ohne Naturwahrheit und ohne Schwung der Seele. Wenn L. trotzdem den „Hausvater“ so hoch stellt, so liegt das mehr darin, daß er sich mit Diderot in dem Kampfe gegen den französischen Klassizismus begegnete, als daß er mit ihm in dem bürgerlichen Drama die Spitze und Vollendung der dramatischen Poesie gesehen hätte. Vgl. Einl. 10. — [4] Theriak (griech. θηριακόν), ein altes Arzneimittel, angeblich von dem Leibarzte des Kaisers Nero erfunden, von den Charlatanen des vorigen Jahrh. als Lebenselixier angepriesen.

als seinen kaufe. Und so fielen die Palissots[5] über seine Stücke her.

2. Allerdings hatte er ihnen auch in seinem „Natürlichen Sohne" manche Blöße gegeben. Dieser erste Versuch ist bei weitem das nicht, was der „Hausvater" ist. Zu viel Einförmigkeit in den Charakteren, das Romantische in diesen Charakteren selbst, ein steifer kostbarer[1] Dialog, ein pedantisches Geklingle von neumodisch philosophischen Sentenzen, alles das machte den Tadlern leichtes Spiel. Auch kann man nicht leugnen, daß die Einkleidung, welche Diderot den beigefügten Unterredungen gab, daß der Ton, den er darin annahm, ein wenig eitel und pompös[2] war, daß verschiedene Anmerkungen als ganz neue Entdeckungen darin vorgetragen wurden, die doch nicht neu und dem Verfasser nicht eigen waren, daß andere Anmerkungen die Gründlichkeit nicht hatten, die sie in dem blendenden Vortrage zu haben schienen.

3. Zum Beispiel, Diderot behauptete[1], daß es in der menschlichen Natur aufs höchste nur ein Dutzend wirklich komische Charaktere gäbe, die großer Züge fähig wären, und daß die kleinen Verschiedenheiten unter den menschlichen Charakteren nicht so glücklich bearbeitet werden könnten als die reinen unvermischten Charaktere. Er schlug daher vor, nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne zu bringen und wollte die Bearbeitung dieser zu dem besondern Geschäfte der „ernsthaften Komödie" machen. „Bisher, sagt er, ist in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen, und der Stand war nur etwas Zufälliges; nun aber muß der Stand das Hauptwerk, und der Charakter das Zufällige werden. Aus dem Charakter zog man die ganze Intrigue; man suchte durchgängig die Umstände, in welchen er sich am besten äußert, und verband diese Umstände unter einander. Künftig muß der Stand, müssen die Pflichten, die Vorteile, die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des Werkes dienen. Diese Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit größerem Nutzen als die Quelle der Charaktere. War

[5] Vgl. unten 4. Anm. 2.

2. — [1] Vgl. XI. 3. Anm. — [2] pompös = pomphaft.

3. — [1] S. die Unterredungen hinter dem „Natürlichen Sohne". (L.)

der Charakter nur ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen: das bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, daß der Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. Er muß das, was er hört, notwendig auf sich anwenden."

4. Was Palissot hierwieder erinnert[1], ist nicht ohne Grund. Er leugnet es, daß die Natur so arm an ursprünglichen Charakteren sei, daß sie die komischen Dichter bereits sollten erschöpft haben. Molière sah noch genug neue Charaktere vor sich und glaubte kaum den allerkleinsten Teil von denen behandelt zu haben, die er behandeln könne. Die Stelle, in welcher er verschiedene derselben in der Geschwindigkeit entwirft[2], ist so merkwürdig als lehrreich, indem sie vermuten läßt, daß der „Misanthrop" schwerlich sein Non plus ultra in dem hohen Komischen dürfte geblieben sein, wenn er länger gelebt hätte. Palissot selbst ist nicht unglücklich, einige neue Charaktere von seiner eignen Bemerkung beizufügen: den dummen Mäcen mit seinen kriechenden Klienten, den Mann an seiner unrechten Stelle, den Arglistigen, dessen ausgekünstelte Anschläge immer gegen die Einfalt eines treuherzigen Biedermanns scheitern, den Scheinphilosophen, den Sonderling, den Destouches verfehlt habe[3], den Heuchler mit

---

4. — [1] In seinen „Petites lettres sur de grands philosophes", Lettr. II. (L.) — [2] In dem Gelegenheitsstücke „L'Impromptu de Versailles", worin Molière seine Gegner lächerlich machte, die er sich durch seine „Frauenschule" zugezogen hatte. Es heißt darin u. a.: „Glaubst du, daß er (Molière) in seinen Lustspielen schon alle Lächerlichkeiten der menschlichen Natur erschöpft hat, und könnte er nicht, ohne die Hofkreise zu verlassen, noch wenigstens zwanzig Charaktere vorführen, die er noch gar nicht berührt hat? Hat er z. B. nicht noch die Leute, welche sich innige Freundschaft schwören und, wenn sie sich kaum den Rücken gedreht, sich am liebsten zerreißen möchten? Hat er nicht jene maßlosen Anbeter, jene dummen Schmeichler, die ihr Lob mit keinem Salze würzen und denjenigen Übelkeit erregen, die sie anhören? Hat er nicht die gemeinen Höflinge der Gunst, die niederträchtigen Anbeter des Reichtums, die uns im Glücke Weihrauch streuen und, geht's uns schlecht, uns mit Füßen treten? Hat er nicht jene ewig unzufriedenen Höflinge, jene unnützen und unbequemen Aufdringlinge, deren ganze Dienste darin bestehen, daß sie lästig fallen, und die Lohn dafür verlangen, daß sie den Fürsten zehn Jahre lang auf Schritt und Tritt verfolgten?" u. s. w. (Übers. v. Cosack.) — [3] In seinem Lustspiel „L'homme singulier".

gesellschaftlichen Tugenden, da der Religionsheuchler ziemlich aus der Mode sei. Das sind wahrlich nicht gemeine Aussichten, die sich einem Auge, das gut in die Ferne trägt, bis ins Unendliche erweitern. Da ist noch Ernte genug für die wenigen Schnitter, die sich daran wagen dürfen!

Und wenn auch, sagt Palissot, der komischen Charaktere wirklich so wenig und diese wenigen wirklich alle schon bearbeitet wären, würden die Stände denn dieser Verlegenheit abhelfen? Man wähle einmal einen, z. B. den Stand des Richters. Werde ich ihm denn, dem Richter, nicht einen Charakter geben müssen? Wird er nicht traurig oder lustig, ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch sein müssen? Wird es nicht bloß dieser Charakter sein, der ihn aus der Klasse metaphysischer Abstrakte[4] heraushebt und eine wirkliche Person aus ihm macht? Wird nicht folglich die Grundlage der Intrigue und die Moral des Stücks wiederum auf dem Charakter beruhn? Wird nicht folglich wiederum der Stand nur das Zufällige sein?

5. Zwar könnte Diderot hierauf antworten: Freilich muß die Person, welche ich mit dem Stande bekleide, auch ihren individuellen moralischen Charakter haben; aber ich will, daß es ein solcher sein soll, der mit den Pflichten und Verhältnissen des Standes nicht streitet, sondern aufs beste harmoniert. Also, wenn diese Person ein Richter ist, so steht es mir nicht frei, ob ich ihn ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch machen will; er muß notwendig ernsthaft und leutselig sein, und jedesmal es in dem Grade sein, den das vorhabende Geschäft erfordert.

Dieses, sage ich, könnte Diderot antworten; aber zugleich hätte er sich einer andern Klippe genähert, nämlich der Klippe der vollkommenen Charaktere. Die Personen seiner Stände würden nie etwas anders thun, als was sie nach Pflicht und Gewissen thun müßten; sie würden handeln, völlig wie es im Buche steht. Erwarten wir das in der Komödie? Können dergleichen Vorstellungen anziehend genug werden? Wird der Nutzen, den wir davon hoffen dürfen, groß genug sein, daß

[4] d. i. außer der Erfahrung liegender Begriffsmenschen.

es sich der Mühe verlohnt, eine neue Gattung dafür festzusetzen und für diese eine eigene Dichtkunst zu schreiben?

Die Klippe der vollkommenen Charaktere scheinet mir Diderot überhaupt nicht genug erkundigt zu haben. In seinen Stücken steuert er ziemlich gerade darauf los, und in seinen kritischen Seekarten findet sich durchaus keine Warnung davor. Vielmehr finden sich Dinge darin, die den Lauf nach ihr hin zu lenken raten. Man erinnere sich nur, was er bei Gelegenheit des Kontrasts unter den Charakteren von den „Brüdern" des Terenz sagt[1]. „Die zwei kontrastierten Väter darin sind mit so gleicher Stärke gezeichnet, daß man dem feinsten Kunstrichter Trotz bieten kann, die Hauptperson zu nennen, ob es Micio oder ob es Demea sein soll. Fällt er sein Urteil vor dem letzten Auftritte, so dürfte er leicht mit Erstaunen wahrnehmen, daß der, den er ganzer fünf Aufzüge[2] hindurch für einen verständigen Mann gehalten hat, nichts als ein Narr ist, und daß der, den er für einen Narren gehalten hat, wohl gar der verständige Mann sein könnte. Man sollte zu Anfange des fünften Aufzuges dieses Dramas fast sagen, der Verfasser sei durch den beschwerlichen Kontrast gezwungen worden, seinen Zweck fahren zu lassen und das ganze Interesse des Stücks umzukehren. Was ist aber daraus geworden? Dieses, daß man gar nicht mehr weiß, für wen man sich interessieren soll. Vom Anfange her ist man für den Micio, gegen den Demea gewesen, und am Ende ist man für keinen von beiden. Beinahe sollte man einen dritten Vater verlangen, der das Mittel zwischen diesen zwei Personen hielte und zeigte, worin sie beide fehlten."

Nicht ich! Ich verbitte mir ihn sehr, diesen dritten Vater, es sei in dem nämlichen Stücke oder auch allein. Welcher Vater glaubt nicht zu wissen, wie ein Vater sein soll? Auf dem rechten Wege dünken wir uns alle; wir verlangen nur, dann und wann vor den Abwegen zu beiden Seiten gewarnet zu werden.

6. Diderot hat recht; es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, als wenn sie kontrastiert sind. Kon-

5. — [1] In dem „Discours sur la poésie dramatique". (Vgl. oben 1. Anm. 2.) Über die „Brüder" des Terenz vgl. XVI. 1. Anm. 1. — [2] Vgl. XV. B. 11. b. Anm. 1.

trastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt. Für eine Gesellschaft im gemeinen Leben, wo sich der Kontrast der Charaktere so abstechend zeigt, als ihn der komische Dichter verlangt, werden sich immer tausend finden, wo sie weiter nichts als verschieden sind. Sehr richtig! Aber ist ein Charakter, der sich immer genau in dem graden Gleise hält, das ihm Vernunft und Tugend vorschreiben, nicht eine noch seltenere Erscheinung? Von zwanzig Gesellschaften im gemeinen Leben werden eher zehn sein, in welchen man Väter findet, die bei Erziehung ihrer Kinder völlig entgegengesetzte Wege einschlagen, als eine, die den wahren Vater aufweisen könnte. Und dieser wahre Vater ist noch dazu immer der nämliche, ist nur ein einziger, da der Abweichungen von ihm unendlich sind. Folglich werden die Stücke, die den wahren Vater ins Spiel bringen, nicht allein jedes für sich unnatürlicher, sondern auch unter einander einförmiger sein, als es die sein können, welche Väter von verschiedenen Grundsätzen einführen. Auch ist es gewiß, daß die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloß verschieden scheinen, sich von selbst kontrastieren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt. Ja, es ist natürlich, daß sie sich sodann beeifern, noch weiter von einander entfernt zu scheinen, als sie wirklich sind. Der Lebhafte wird Feuer und Flamme gegen den, der ihm zu lau sich zu betragen scheinet; und der Laue wird kalt wie Eis, um jenen so viel Übereilungen begehen zu lassen, als ihm nur immer nützlich sein können.

7. „Die komische Gattung, sagt Diderot ferner[1], hat Arten, und die tragische hat Individua. Ich will mich erklären. Der Held einer Tragödie ist der oder der Mensch; es ist Regulus oder Brutus oder Cato und sonst kein anderer. Die vornehmste Person einer Komödie hingegen muß eine große Anzahl von Menschen vorstellen. Gäbe man ihr von ungefähr eine so eigene Physiognomie, daß ihr nur ein einziges Individuum ähnlich wäre, so würde die Komödie wieder in ihre Kindheit zurücktreten."

---

7. — [1] In den „Entretiens".

8. Zuerst muß ich bemerken, daß Diderot seine Assertion[1] ohne allen Beweis gelassen hat. Er muß sie für eine Wahrheit angesehen haben, die kein Mensch in Zweifel ziehen werde, noch könne, die man nur denken dürfe, um ihren Grund zugleich mit zu denken. Und sollte er den wohl gar in den wahren Namen der tragischen Personen gefunden haben? Weil diese Achilles und Alexander und Cato und Augustus heißen, und Achilles, Alexander, Cato, Augustus wirkliche einzelne Personen gewesen sind, sollte er wohl daraus geschlossen haben, daß sonach alles, was der Dichter in der Tragödie sie sprechen und handeln läßt, auch nur diesen einzeln so genannten Personen und keinem in der Welt zugleich mit müsse zukommen können? Fast scheint es so.

9. Aber diesen Irrtum hatte Aristoteles schon vor zweitausend Jahren widerlegt und auf die ihr entgegenstehende Wahrheit den wesentlichen Unterschied zwischen der Geschichte und Poesie sowie den größern Nutzen der letztern vor der erstern gegründet. Auch hatte er es auf eine so einleuchtende Art gethan, daß ich nur seine Worte anführen darf, um keine geringe Verwunderung zu erwecken, wie in einer so offenbaren Sache ein Diderot nicht gleicher Meinung mit ihm sein könne.

„Aus diesen also, sagt Aristoteles[1], nachdem er die wesentlichen Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, aus diesen also erhellet klar, daß des Dichters Werk nicht ist, zu erzählen, *was geschehen*, sondern zu erzählen, *von welcher Beschaffenheit das Geschehene, und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen*. Denn Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder ungebundene Rede, indem man die Bücher des *Herodotus* in gebundene Rede bringen kann, und sie darum doch nichts weniger in gebundener Rede eine Geschichte sein werden, als sie es in ungebundener waren. Sondern darin unterscheiden sie sich, daß jener erzählt, was geschehen, dieser aber, von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewesen. Daher ist denn auch die Poesie philosophischer und

---

8. — [1] Assertion (frz.) = Behauptung.
9. — [1] Poetik c. 9. 1—7.

nützlicher als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. Das Allgemeine aber ist, wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen oder handeln würde; als worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht. Das Besondere hingegen ist[2], was Alcibiades gethan oder gelitten hat. Bei der Komödie nun hat sich dieses schon ganz offenbar gezeigt; denn wenn die Fabel nach der Wahrscheinlichkeit abgefaßt ist, legt man die etwanigen Namen sonach bei, und macht es nicht wie die jambischen Dichter[3], die bei dem Einzeln bleiben. Bei der Tragödie aber hält man sich an die schon vorhandenen Namen, aus Ursache, weil das Mögliche glaubwürdig ist und wir nicht möglich glauben, was nie geschehen, da hingegen, was geschehen, offenbar möglich sein muß, weil es nicht geschehen wäre, wenn es nicht möglich wäre. Und doch sind auch in den Tragödien, in einigen nur ein oder zwei bekannte Namen, und die übrigen sind erdichtet; in einigen auch gar keiner, so wie in der „Blume“[4] des Agathon. Denn in diesem Stücke sind Handlungen und Namen gleich erdichtet, und doch gefällt es darum nichts weniger.“

In dieser Stelle, die ich nach meiner eigenen Übersetzung anführe, mit welcher ich so genau bei den Worten geblieben bin als möglich, sind verschiedene Dinge, welche von den Auslegern, die ich noch zu Rate ziehen können, entweder gar nicht oder falsch verstanden worden. Was davon hier zur Sache gehört, muß ich mitnehmen.

10. a. Das ist unwidersprechlich, daß Aristoteles schlechterdings keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und der Komödie in Ansehung ihrer Allgemeinheit macht. Die einen sowohl als die andern, und selbst die Personen der Epopöe nicht ausgeschlossen, alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern

---

[2] Ergänze: zum Beispiel. — [3] Zu den jambischen Dichtern Griechenlands, die polemische und satirische Gedichte in jambischem Versmaß schrieben, gehören: Archilochus (um 700 v. Chr.), Simonides (ein jüngerer Zeitgenosse des vorigen) und Hipponax (um 540 v. Chr.). — [4] Von dieser Tragödie ist nichts erhalten.

sowie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. In diesem *καθόλου*, in dieser Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher ist als die Geschichte; und wenn es wahr ist, daß derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomieen geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen würde: so ist es auch ebenso wahr, daß derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato, nach allen den Eigentümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigentümlichkeiten mit dem Charakter des Cäsar und Cato zusammenhangen, der ihnen mit mehrern kann gemein sein, daß, sage ich, dieser die Tragödie entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde.

b. Aber Aristoteles sagt auch, daß die Poesie auf dieses Allgemeine der Personen mit den Namen, die sie ihnen erteile, ziele; welches sich besonders bei der Komödie deutlich gezeigt habe. Und dieses ist es, was die Ausleger dem Aristoteles nachzusagen sich begnügt, im geringsten aber nicht erläutert haben. Wohl aber haben verschiedene sich so darüber ausgedrückt, daß man klar sieht, sie müssen entweder nichts oder etwas ganz Falsches dabei gedacht haben. Die Frage ist: wie sieht die Poesie, wenn sie ihren Personen Namen erteilt, auf das Allgemeine dieser Personen? und wie ist diese ihre Rücksicht auf das Allgemeine der Person, besonders bei der Komödie, schon längst sichtbar gewesen?

c. Ohne weitere Umschweife: es geschah so, wie ich nun sagen will. Die Komödie gab ihren Personen Namen, welche, vermöge ihrer grammatischen Ableitung und Zusammensetzung oder auch sonstigen Bedeutung, die Bedeutung, die Beschaffenheit dieser Person ausdrückten, mit einem Worte, sie gab ihnen redende Namen, Namen, die man nur hören durfte, um sogleich zu wissen, von welcher Art die sein würden, die sie führen. Ich will eine Stelle des Donatus hierüber anziehen. Nomina personarum, sagt er bei Gelegenheit der ersten Zeile in dem ersten Aufzuge der „Brüder“, in comoediis dumtaxat

habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere vel nomen personae incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum. Hinc servus fidelis Parmeno[1], infidelis vel Syrus vel Geta[2], miles Thraso[3] vel Polemon[4], juvenis Pamphilus[5], matrona Myrrhina[6] et puer ab adore[7] Storax, vel a ludo et a gesticulatione Circus; et item similia. In quibus summum poetae vitium est, si quid e contrario repugnans contrarium diversumque protulerit, nisi per *ἀντίφρασιν*[8] nomen imposuerit joculariter, ut Misargyrides[9] in Plauto dicitur trapezita.[10] Wer sich durch noch mehr Beispiele hiervon überzeugen will, der darf nur die Namen bei dem Plautus und Terenz untersuchen. Da ihre Stücke alle aus dem Griechischen genommen sind, so sind auch die Namen ihrer Personen griechischen Ursprungs und haben der Etymologie nach immer eine Beziehung auf den Stand, auf die Denkungsart oder auf sonst etwas, was diese Personen mit mehrern gemein haben können, wenn wir schon solche Etymologie nicht immer klar und sicher angeben können.

d. Ich will mich bei einer so bekannten Sache nicht verweilen; aber wundern muß ich mich, wie die Ausleger des Aristoteles sich ihrer gleichwohl da nicht erinnern können, wo Aristoteles so unwidersprechlich auf sie verweiset. Denn was kann nunmehr wahrer, was kann klarer sein, als was der Philosoph von der Rücksicht sagt, welche die Poesie bei Erteilung der Namen auf das Allgemeine nimmt? Was kann unleugbarer sein, als daß sich diese Rücksicht bei der Komödie besonders längst offenbar gezeigt habe? Von ihrem ersten Ursprunge an suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme; er hieß „Pyrgopolinices“, Hauptmann „Mauerbrecher“.

---

10. c. — [1] Von *παραμένω*, bleibe treu. — [2] Die Syrier galten als ein verschmitztes Volk, die Geten waren rohe Barbaren. — [3] Gr. *Θράσων*, der Kühne. — [4] Gr. *Πολέμων*, der Krieger. — [5] Gr. *Πάμφιλος*, allen lieb od. alle liebend. — [6] Gr. *Μυῤῥίνη*, Myrte. — [7] Gr. *Στύραξ* (eig. der Strauch oder Baum, der das Gummiharz giebt, dann) der Duftige, Wohlriechende. — [8] d. i. durch eine widersprechende Benennung. — [9] *Μισαργυρίδης*, Silberfeind (in der Mostellaria des Plautus). — [10] Gr. *τραπεζίτης*, Geldwechsler.

Der elende Schmarotzer, der diesem um das Maul ging, hieß nicht wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt; er hieß „Artotrogus“, „Brockenschröter“. Der Jüngling, welcher durch seinen Aufwand, besonders auf Pferde, den Vater in Schulden setzte, hieß nicht, wie der Sohn dieses oder jenes edlen Bürgers; er hieß „Phidippides“, Junker „Sparroß“.

e. Man könnte einwenden, daß dergleichen bedeutende Namen wohl nur eine Erfindung der neuern griechischen Komödie[1] sein dürften, deren Dichtern es ernstlich verboten war, sich wahrer Namen zu bedienen, daß aber Aristoteles diese neuere Komödie nicht gekannt habe und folglich bei seinen Regeln keine Rücksicht auf sie nehmen können[2]. Aber das Letztere ist ebenso falsch, als falsch es ist, daß die ältere griechische Komödie sich nur wahrer Namen bedient habe. Selbst in denjenigen Stücken, deren vornehmste, einzige Absicht es war, eine vornehme bekannte Person lächerlich und verhaßt zu machen, waren außer dem wahren Namen dieser Person die übrigen fast alle erdichtet, und mit Beziehung auf ihren Stand und Charakter erdichtet. Ja, die wahren Namen selbst, kann man sagen, gingen nicht mehr auf das Allgemeine als das Einzelne. Unter dem Namen Sokrates wollte Aristophanes nicht den einzeln Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen[3]. Der gefährliche Sophist überhaupt war sein

---

e. — [1] Die ältere attische Komödie, hauptsächlich vertreten durch Aristophanes (um 410), hatte die uneingeschränkteste Freiheit, sich über öffentliche Angelegenheiten und Personen auszusprechen. Die mittlere attische Komödie (400—338) wandte sich nicht mehr gegen den Staat und seine Leiter, sondern gegen unbedeutende Philosophen, Redner u. dgl.; zu ihr gehörten u. a. Antiphanes und Eubulus. Noch zahmer und spießbürgerlicher war die im Alexandrinischen Zeitalter blühende neuere Komödie, welche die Charakterzeichnung der gewöhnlichen menschlichen Schwächen und Gebrechen zum Gegenstande ihrer heiteren Darstellung machte; vertreten ist sie durch Menander, Diphilus und Philemon. — [2] Aristoteles starb 321 v. Chr., hat also die neuere Komödie wohl gekannt, wenn er auch in der „Ethik an seinen Sohn Nikomachus“ zunächst nur an die mittlere zu denken scheint. — [3] In den 423 aufgeführten „Wolken“. Der Athener Strepsiades, von Schuldklagen bedrängt, will die neue Redekunst erlernen, um sich aus der Verlegenheit zu ziehen; da er selbst aber nicht gescheit genug dazu ist, schickt er seinen verzogenen Sohn Pheidippides, der bis dahin das Leben

Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrieen war. Daher eine Menge Züge, die auf den Sokrates nicht paßten, so daß Sokrates in dem Theater getrost aufstehen und sich der Vergleichung preisgeben konnte[4]. Aber wie sehr verkennt man das Wesen der Komödie, wenn man diese nicht treffende Züge für nichts als mutwillige Verleumdungen erklärt und sie durchaus dafür nicht erkennen will, was sie doch sind, für Erweiterungen des einzeln Charakters, für Erhebungen des Persönlichen zum Allgemeinen!

Hier ließe sich von dem Gebrauche der wahren Namen in der griechischen Komödie überhaupt Verschiednes sagen, was von den Gelehrten so genau noch nicht auseinandergesetzt worden, als es wohl verdiente. Es ließe sich anmerken, daß dieser Gebrauch keineswegs in der ältern griechischen Komödie allgemein gewesen, daß sich nur der und jener Dichter gelegentlich desselben erkühnt, daß er folglich nicht als ein unterscheidendes Merkmal dieser Epoche der Komödie zu betrachten. Es ließe sich zeigen, daß als er endlich durch ausdrückliche Gesetze untersagt war[5], doch noch immer gewisse Personen von dem Schutze dieser Gesetze entweder namentlich ausgeschlossen waren oder doch stillschweigend für ausgeschlossen gehalten wurden. Doch ich muß mich nicht aus einer Ausschweifung in die andere verlieren.

11. Ich will nur noch die Anwendung auf die wahren Namen der Tragödie machen. So wie der Aristophanische Sokrates nicht den einzeln Mann dieses Namens vorstellte, noch vorstellen sollte, so wie dieses personifierte[1] Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates bekam, weil Sokrates als ein solcher Täuscher und

---

eines vornehmen Schlemmers geführt hat, in die Schule des Sokrates. Hier lernt er die neue Erziehungsweise so gut, daß er sich an seinem eigenen Vater vergreift und diesem auch noch klar macht, daß er das Recht dazu habe. In äußerster Wut darüber zündet Strepsiades das Haus des Sokrates an, damit er und seine Brut zugleich verderbe. — [4] So berichtet Älian (3. Jahrh. n. Chr.) in den „variae historiae“ II. 13. — [5] Dieses Gesetz wurde im J. 404 durch Lamachus, einen der dreißig Tyrannen, erlassen und dadurch verboten, die politischen Verhältnisse auf der Bühne darzustellen, lebende Personen mit Namennennung einzuführen oder durch Masken kenntlich zu machen.

11. — [1] Vgl. X. A. 7. Anm. 2.

Verführer zum Teil bekannt war [2], zum Teil noch bekannter werden sollte, sowie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte, so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diese Namen erteilet. Er führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtnis derselben zu erneuern, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen. Nun ist zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegnissen abstrahieret haben; es folgt aber doch daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse [3]; er kann uns nicht selten weit kürzer, weit natürlicher auf ganz andere bringen, mit welchen jene wirkliche weiter nichts gemein haben, als daß sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdstriche hergeflossen sind, welche ihre Lauterkeit verdorben haben. In diesem Falle wird der Poet jene erfundene den wirklichen schlechterdings vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache, einmal, weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeihet, zweitens, weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen, und alles, was einmal geschehen, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen. Die erste dieser Ursachen fließt aus der Verbindung der Aristotelischen Begriffe überhaupt; sie liegt zum Grunde, und Aristoteles hatte nicht nötig, sich umständlicher bei ihr zu verweilen, wohl aber bei der zweiten, als einer von anderwärts noch dazu kommenden Ursache. Doch diese liegt itzt außer meinem Wege, und die Ausleger insgesamt haben sie weniger mißverstanden als jene.

---

[2] L. will natürlich nicht sagen, daß Sokrates ein Täuscher und Verführer war, sondern daß er dafür gehalten wurde. — [3] Vgl. XIV. 4.

12. Nun also auf die Behauptung des Diderot zurückzukommen. Wenn ich die Lehre des Aristoteles richtig erklärt zu haben glaube, so darf ich auch glauben, durch meine Erklärung bewiesen zu haben, daß die Sache selbst unmöglich anders sein kann, als sie Aristoteles lehret. Die Charaktere der Tragödie müssen ebenso allgemein sein als die Charaktere der Komödie. Der Unterschied, den Diderot behauptet, ist falsch, oder Diderot muß unter der Allgemeinheit eines Charakters ganz etwas anders verstehen, als Aristoteles darunter verstand.

Und warum könnte er das letztere nicht sein? Finde ich doch noch einen andern, nicht minder trefflichen Kunstrichter, der sich fast ebenso ausdrückt als Diderot, fast ebenso geradezu dem Aristoteles zu widersprechen scheint, und gleichwohl imgrunde so wenig widerspricht, daß ich ihn vielmehr unter allen Kunstrichtern für denjenigen erkennen muß, der noch das meiste Licht über diese Materie verbreitet hat.

Es ist dieses der englische Kommentator der Horazischen „Dichtkunst", Hurd, ein Schriftsteller aus derjenigen Klasse, die durch Übersetzungen bei uns immer am spätesten bekannt werden. Hurd erklärt sich so[1]: der tragische Charakter müsse zwar partikular oder weniger allgemein sein als der komische, d. i. er müsse die Art, zu welcher er gehöre, weniger vorstellig machen; gleichwohl aber müsse das Wenige, was man von ihm zu zeigen für gut finde, nach dem Allgemeinen entworfen sein, welches Aristoteles fordere.

Und nun wäre die Frage, ob Diderot sich auch so verstanden wissen wolle. Warum nicht, wenn ihm daran gelegen wäre, sich nirgends in Widerspruch mit dem Aristoteles finden zu lassen? Mir wenigstens, dem daran gelegen ist, daß zwei denkende Köpfe von der nämlichen Sache nicht Ja und Nein sagen, könnte es erlaubt sein, ihm diese Auslegung unterzuschieben, ihm diese Ausflucht zu leihen.

13. Aber lieber von dieser Ausflucht selbst ein Wort! Mich dünkt, es ist eine Ausflucht und ist auch keine. Denn das Wort „allgemein" wird offenbar darin in einer doppelten

---

12. — [1] In der dem Kommentar beigefügten Abhandlung über die verschiedenen Gebiete des Dramas.

und ganz verschiedenen Bedeutung genommen. Die eine, in welcher es Hurd und Diderot von dem tragischen Charakter verneinen, ist nicht die nämliche, in welcher es Hurd von ihm bejahet. Freilich beruhet eben hierauf die Ausflucht; aber wie, wenn die eine die andere schlechterdings ausschlösse?

In der ersten Bedeutung heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man das, was man an mehrern oder allen Individuis bemerkt hat, zusammennimmt, es heißt mit einem Worte, ein überladener Charakter; es ist mehr die personifierte[1] Idee eines Charakters als eine charakterisierte Person. In der andern Bedeutung aber heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehrern oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen, es heißt mit einem Worte ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.

Hurd hat vollkommen recht, das *καθόλου* des Aristoteles von der Allgemeinheit in der zweiten Bedeutung zu erklären. Aber wenn denn nun Aristoteles diese Allgemeinheit ebensowohl von den komischen als tragischen Charakteren erfodert, wie ist es möglich, daß der nämliche Charakter zugleich auch jene Allgemeinheit haben kann? Wie ist es möglich, daß er zugleich überladen und gewöhnlich sein kann? Und gesetzt auch, er ließe sich noch gar wohl in einem Individuo gedenken, und man habe Beispiele, daß er sich wirklich in mehrern Menschen ebenso stark, ebenso ununterbrochen geäußert habe, würde er demungeachtet nicht auch noch viel ungewöhnlicher sein, als jene Allgemeinheit des Aristoteles zu sein erlaubt?

Das ist die Schwierigkeit! — Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar

---

13. — [1] Vgl. oben 11. Anm. 1.

sich zu widersprechen scheinen, wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als Fermenta cognitionis[2] ausstreuen.

XX. Epilog.

[Stück 101—104.]

1. Hundert und erstes bis viertes? — Ich hatte mir vorgenommen, den Jahrgang dieser Blätter nur aus hundert Stücken bestehen zu lassen. Zwei und fünfzig Wochen und die Woche zwei Stück geben zwar allerdings hundert und viere. Aber warum sollte unter allen Tagewerkern dem einzigen wöchentlichen Schriftsteller kein Feiertag zu statten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur vier ist ja so wenig!

Doch Dodsley und Kompagnie[1] haben dem Publiko in meinem Namen ausdrücklich hundert und vier Stück versprochen. Ich werde die guten Leute schon nicht zu Lügnern machen müssen.

Die Frage ist nur: wie fange ich es am besten an? Der Zeug[2] ist schon verschnitten; ich werde einflicken oder recken müssen. Aber das klingt so stümpermäßig. Mir fällt ein, was mir gleich hätte einfallen sollen: die Gewohnheit der Schauspieler, auf ihre Hauptvorstellung ein kleines Nachspiel folgen zu lassen. Das Nachspiel kann handeln, wovon es will, und braucht mit dem Vorhergehenden nicht in der geringsten Verbindung zu stehen. So ein Nachspiel dann mag die Blätter nun füllen, die ich mir ganz ersparen wollte.

2. Erst ein Wort von mir selbst! Denn warum sollte nicht auch ein Nachspiel einen Prolog haben dürfen, der sich mit einem „Poeta, cum primum animum ad scribendum appulit“[1], anfinge?

---

[2] Fermenta cognitionis, Anlaß zum Nachdenken (eig. Sauerteig der Erkenntnis).

1. — [1] Unter dieser bloß angenommenen Firma erschien der in Leipzig herausgegebene Nachdruck. Vgl. Einl. 3. — [2] Jetzt gewöhnlicher: das Zeug.

2. — [1] Mit diesen Worten beginnt der Prolog der „Andria“ des Terenz.

Als vor Jahr und Tag einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr thun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Prinzipals[2] geschehen könne, so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte? Ich stand eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich dingen, ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wußte, bis gerade auf diese Freunde! — Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgültig gewesen; ich habe mich nie zu einer gedrungen oder nur erboten; aber auch die geringfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilektion erlesen zu sein[3] glauben konnte.

Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters konkurrieren wolle? darauf war also leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die, ob ich es könne? und wie ich es am besten könne?

3. Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.

Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet[1], ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neuerern Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin

---

[2] Vgl. Einl. 1. Anm. — [3] Beachte den Acc. m. d. Inf.

3. — [1] verquisten = verderben.

daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte[2]. Sie soll das Genie ersticken; und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.

Doch freilich, wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann, so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hilfe etwas zustande bringe, welches besser ist, als einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde, so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann als ich.

Was Goldoni[3] für das italienische Theater that, der es in einem Jahre mit dreizehn neuen Stücken bereicherte, das muß ich für das deutsche zu thun folglich bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte. Ich bin mißtrauisch gegen alle erste Gedanken. Denn ich denke doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind, und daß das Beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu schwimmen pflegt. Meine ersten Gedanken sich gewiß kein Haar besser als jedermanns erste Gedanken, und mit jedermanns Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause[4].

4. Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem so langsamen, oder, wie es meinen rüstigern Freunden scheinet, so faulen Arbeiter macht, selbst das an mir nutzen zu wollen: die Kritik. Und so entsprang die Idee zu diesem Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die

---

[2] Vgl. XVII. A. 3. — [3] Siehe die Biogr. Not. — [4] Zu dieser Selbstkritik vgl. die Worte Göthes: Lessing wollte den Titel eines Genies ablehnen, aber seine dauernden Wirkungen zeugen gegen ihn. (Unterredungen mit Eckermann III. S. 229.)

Didaskalien[1] der Griechen, d. i. an die kurzen Nachrichten, dergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen Bühne zu schreiben der Mühe wert gehalten. Sie erinnerte mich, vor langer Zeit einmal über den grundgelehrten Casaubonus bei mir gelacht zu haben, der sich aus wahrer Hochachtung für das Solide in den Wissenschaften einbildete, daß es dem Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chronologie bei seinen Didaskalien zu thun gewesen[2]. Wahrhaftig, es wäre auch eine ewige Schande für den Aristoteles, wenn er sich mehr um den poetischen Wert der Stücke, mehr um ihren Einfluß auf die Sitten, mehr um die Bildung des Geschmacks darin bekümmert hätte als um die Olympiade, als um das Jahr der Olympiade, als um die Namen der Archonten, unter welchen sie zuerst aufgeführt worden!

Ich war schon willens, das Blatt selbst „Hamburgische Didaskalien" zu nennen. Aber der Titel klang mir allzufremd, und nun ist es mir sehr lieb, daß ich ihm diesen vorgezogen habe. Was ich in eine „Dramaturgie" bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glaubten die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz wäre, die eben dieser Casaubonus breviter et eleganter scriptas nennt. Ich hatte weder Lust, meine Didaskalien so kurz, noch so elegant zu schreiben; und unsere itztlebenden Casauboni würden die Köpfe trefflich geschüttelt haben, wenn sie gefunden hätten, wie selten ich irgend eines chronologischen Umstandes gedenke, der künftig einmal, wenn Millionen anderer Bücher verloren gegangen wären, auf irgend ein historisches Faktum einiges Licht werfen könnte. In welchem Jahre Ludwigs des Vierzehnten oder Ludwigs des Fünfzehnten,

---

4. — [1] Didaskalien, urspr. Tafeln, auf die bei einem scenischen Wettkampf die um den Preis sich bewerbenden Dichter, ihre Stücke, der Sieger nebst dem gerade regierenden Archonten u. dgl. verzeichnet wurden. Später machte man von diesen Tafeln Abschriften, sammelte diese und legte diese Sammlung mit Bemerkungen, Erläuterungen und Untersuchungen über die betreffenden Stücke in besonderen Schriften nieder. Von diesen griech. Didaskalien sind keine erhalten. Die Römer entlehnten aber diesen Gebrauch von den Griechen, und so giebt es noch Didaskalien zum Terenz; siehe unten. — [2] In den Bemerkungen zu dem von ihm herausgegebenen röm. Schriftsteller Athenäus.

ob zu Paris oder zu Versailles, ob in Gegenwart der Prinzen vom Geblüte oder nicht der Prinzen vom Geblüte dieses oder jenes französische Meisterstück zuerst aufgeführet worden, das würden sie bei mir gesucht und zu ihrem großen Erstaunen nicht gefunden haben.

Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erkläret; was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach, etwas anderes, aber doch, denk' ich, nichts Schlechteres.

„Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers hier thun würden[3].“

5. Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr, sie ist verloren, sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug, aber specielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Acteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. Daher kömmt es, daß alles Räsonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheinet, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidiget findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben; ja, öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt. — So viel zu meiner, und selbst zu deren Entschuldigung, ohne die ich mich nicht zu entschuldigen hätte[1].

6. Aber die erstere Hälfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das Hier zur Zeit noch nicht sehr in

---

[3] Vgl. „Ankündigung“ 3.

5. — [1] Vgl. VII. 3. Anm. 3. X. B. 4. und Einl. 3.

Betrachtung gekommen, — und wie hätte es auch können? Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehn, bei einem Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird. Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen „Nichts" sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts, ja noch etwas Schlimmers als nichts Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei, keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles was uns von jenseit dem Rheine kömmt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat. —

Doch dieser Locus communis ist so abgedroschen, und die nähere Anwendung desselben könnte leicht so bitter werden, daß ich lieber davon abbreche.

7. Ich war also genötiget, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnellern und größern zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen; ich glaube, die dramatische Dichtkunst studiert zu haben, sie mehr studiert zu haben als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie soweit ausgeübet, als es nötig ist, um mitsprechen zu dürfen; denn ich weiß wohl, sowie der Maler sich von niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urteilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter uns, wo so mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde als ein Fisch.

Aber man kann studieren, und sich tief in den Irrtum hineinstudieren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahieret hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äußern könnte. Indes steh' ich nicht an zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden), daß ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides[1] nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher mehr der Chikane ausgesetzt als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.

Nach dieser Überzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurteilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein; und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, daß sie nur durch diese Regeln die

---

7. — [1] Vgl. Biogr. Not.

Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neuern Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, daß bei unsern Dichtern den Franzosen nachahmen ebenso viel gewesen ist als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indes konnte das Vorurteil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicherweise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erwecket, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu erteilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses, daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse, ja daß diese Regeln wohl gar schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche[2].

Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit diesen Regeln fing man an alle Regeln zu vermengen und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.

8. Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gärung des Geschmacks zu hemmen. Darauf losgearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegener sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Dramas mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Dramas bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen, und das Wesentliche durch allerlei

---

[2] Siehe Einl. 12.

Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß notwendig nichts anders als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln kalkuliert hatte.

Ich wage es, hier eine Äußerung zu thun, man mag sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette? —

Doch nein, ich wollte nicht gern, daß man diese Äußerung für Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich hinzu setze: Ich werde es zuverlässig besser machen, und doch lange kein Corneille sein, und doch lange kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen, und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jedermann thun kann, der so fest an den Aristoteles glaubt wie ich.

Eine Tonne für unsere kritische Walfische[1]! Ich freue mich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein für sie ausgeworfen, besonders für den kleinen Walfisch[2] in dem Salzwasser[3] zu Halle! —

---

8. — [1] Nach der Erzählung, daß die Walfischfänger den Walfischen Tonnen zum Spielen hinwerfen, um ihre Aufmerksamkeit abzulenken und sie dadurch um so besser zu fangen. — [2] L. denkt an den bereits XVII. A. 3 (Anm. 2) erwähnten Haller Recensenten, einen Anonymus, der seine Artikel mit Stl. bezeichnete. — [3] Salzwasser, Anspielung auf die Haller Salinen.

Anhang.

I. Biographische Notizen.

Adami Leonardo, it. Kritiker und Geschichtschreiber, 1690—1719. H. D. XV. B. 1.

Äschylus, der älteste der drei Heroen der griechischen Tragödie, geb. um 522, starb zu Gela in Sizilien 456. Von seinen Dramen sind sieben erhalten: „Die Perser", „Der gefesselte Prometheus", „Die Sieben gegen Theben", „Die Orestie", eine Trilogie bestehend aus dem „Agamemnon", den „Choephoren" und den „Eumeniden", endlich „die Schutzflehenden". H. D. XVII. B. 2.

Agathon, griech. Tragödiendichter und jüngerer Zeitgenosse des Euripides. XIX. 9.

Apollodorus, griech. Grammatiker u. Mythograph aus dem 2. Jahrh. n. Chr. Von seinen zahlreichen Schriften ist nur erhalten seine „Bibliothek", eine Zusammenstellung der Mythen von den ältesten Zeiten bis auf Theseus. H. D. XV. A. 1.

Appianus aus Alexandria, röm. Geschichtschreiber aus dem 2. Jahrh. n. Chr. Seine Geschichte Roms bis auf Augustus, in griech. Sprache geschrieben, zählte urspr. 24 Bücher, ist aber nur teilweise erhalten; das 11. Buch behandelt die syrische und parthische Geschichte. H. D. XIII. 2.

Aristophanes, der Hauptvertreter der älteren attischen Komödie und der geistreichste Komödiendichter des ganzen Altertums, 455—387. Die von ihm noch erhaltenen elf Stücke sind: „Die Acharner", „Die Ritter", „Die Wolken", „Die Wespen", „Der Friede", „Die Vögel", „Lysistrate", „Die Thesmophoriazusen", „Die Frösche", „Die Ekklesiazusen", „Plutos". H. D. XIX. 10. e.

Aristoteles, neben Plato der berühmteste griech. Philosoph, geb. zu Stagira 384 v. Chr., gest. 322. Er ist der Stifter der peripatetischen Schule und Begründer der wichtigsten Zweige der Philosophie; auch war er der erste, welcher die Naturwissenschaften in systematischem Zusammenhange behandelte Seine von L. oftmals angezogene Schrift „Über die Dichtkunst" (*Περὶ ποιητικῆς*) ist um 330 verfaßt, aber unvollständig auf uns gekommen; in den erhaltenen Abschnitten

handelt A. über die Poesie überhaupt und über die Tragödie und das Epos insbesondere. Mit der Tragödie beschäftigen sich cap. 6—22; diese handeln über das Wesen der Tragödie (c. 6), die Bestandteile der Trag. überhaupt (c. 7), die Fabel (c. 7—18), die Charakterdarstellung (c. 15), die Gedankenbildung (c. 19) und den sprachlichen Ausdruck (c. 19—22). Übersetzung von Dr. Friedr. Überweg, 2. Aufl. Leipzig 1881. H. D. VI. B. 3, IX. 2. gegen Ende, XIII. 8, XV. A. 2. B. 9. a., XVI. 1., XVII. B. 2., XVIII. A. 5. ff. (Über das Wesen der Tragödie), XIX. 9. ff. (Die allgemeinen Charaktere in der Tragödie und Komödie), XX. 4. 7. 8.

Banks John, engl. Dramendichter, starb um 1706; „Der Graf von Essex oder der unglückliche Günstling" war die letzte seiner (7) Tragödien. H. D. XI.

Becelli Julius Cäsar, it. Dichter, Herausgeber der Werke Maffeis, 1683—1750. H. D. XV. B. 9. d.

Bernini Giovanni Lorenzo, it. Baumeister, Bildhauer und Maler 1598—1680; er war neben Francesco Borromini der Hauptmeister des Barockstiles; seine Richtung war (in der Baukunst wie) in der Plastik eine der wahren Schönheit entfremdete, dem Geschmacke des sinnlichen Reiz und Pomp verlangenden Zeitalters frönende. H. D. I. B. 13.

Boileau-Despréaux Nikolas, franz. Dichter und Schriftsteller, 1636—1711, wurde durch seine „Art poétique" (1674) lange Zeit der Gesetzgeber der Dichtkunst. Schrieb außerdem Satiren, Episteln u. a. m. H. D. XV. B. 6.

Bouhours Dominique, franz. Jesuit, 1628—1702. H. D. XVIII. D. 5.

Boyers Claude, Abbé, gest. 1698, schrieb mehrere Dramen. H. D. XI. A.

Calprenède Claudius Walther de Costes de, franz. Offizier und und königl. Kammerherr, starb 1663; schrieb mehrere Dramen. H. D. XI. A., B. 3.

Casaubonus Isaak, einer der gelehrtesten Philologen und Theologen seiner Zeit, geb. 1559 zu Genf, Bibliothekar in Paris, lebte dann in London und starb zu Lissabon 1614. H. D. XX. 4.

Cibber Colley, engl. Lustspieldichter u. Schauspieler, 1671—1757; er bearbeitete mehrere franz. Dramen für die englische Bühne, u. a. Voltaires „Zaïre". H. D. IV. 2.

Corneille Pierre, geb. zu Rouen 1606, gest. zu Paris 1684. Vgl. Einl. 7. H. D. XI. B. 2. a. („Der Cid"), XIII. (Kritik der „Rodogune"), XV. B. 7. a. c. (Über die Einheit der Zeit und des Ortes), XVIII. B. 4 ff. (Erklärung der tragischen Begriffe Furcht und Mitleid), D. 7 ff. (Zusammenstellung der Lehre C.s über das Wesen des Dramas), XX. 7. 8.

Corneille Thomas, frz. Dramendichter und Gelehrter, 1625—1709. Unter seinen Dramen sind bemerkenswert „Ariane" und „Le comte

d'Essex"; größeres Verdienst als durch seine Dramen erwarb sich C. als Sprachforscher. H. D. X. und XI.

Crébillon Prosper Jolyot de, franz. Trauerspieldichter, 1674—1762. Unter seinen Dramen fanden größeren Beifall: „Idomeneus", „Atreus und Thyestes", „Elektra". Mitleid und Furcht (Schrecken) suchte er vor allem durch Ausmalen des Schrecklichen und Grausigen zu erregen. H. D. XVIII. A. 6.

Cronegk Joh. Friedr. Freiherr von, geb. 1731 zu Ansbach, starb 1758 als ansbach. Hofrat. Schrieb Lustspiele und Tragödien, den von Nikolai und Mendelssohn 1757 mit dem Preise gekrönten „Codrus" und „Olint und Sophronia". H. D. I.

Destouches Philippe Néricault, frz. Lustspieldichter und Mitglied der Akademie, 1680—1754. Unter seinen Dramen sind die namhaftesten „Le philosophe marié", „Le glorieux", „Le dissipateur" und „L'homme singulier". H. D. VII. 1. VIII. 1.

Diderot Denis, einer der bedeutendsten und einflußreichsten Schriftsteller der sogenannten Aufklärungsperiode, geb. zu Langres 1713, gest. zu Paris 1784. Von ihm rühren fast sämtliche auf die Philosophie bezüglichen Artikel des epochemachenden Werkes „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers" (Paris 1751—72, 28 Bde.). Seine Kunsttheorie, daß nicht die sogenannte schöne, sondern die wirkliche Natur das wahre Vorbild der Kunst sei, hat er u. a. in den Vorreden zu seinen Dramen entwickelt. Vgl. Einl. 9. H. D. III. 2. 3. VIII. 3. XI. C. 3. und besonders XIX.

Diphilus, neben Menander und Philemon der Hauptvertreter der neuern attischen Komödie, blühte um die Zeit nach Alexanders des Großen Tode.

Donatus Älius, röm. Grammatiker aus dem 4. Jahrh. n. Chr., schrieb mehrere grammatische Werke und einen ausführlichen Kommentar zu den Komödien des Terenz. H. D. XVI. 2. u. öfter XIX. 10. c.

Du Belloy (eig. Buyrette Pierre Laurent), franz. Schauspieler und Dramendichter, Mitglied der Akademie, 1727—1775. H. D. VI.

Eckhof Konrad, der eig. Begründer der deutschen Schauspielkunst, geb. 1720 zu Hamburg, spielte unter Schönemann, Ackermann und Seyler, starb zu Gotha 1778. H. D. I. B. 2. 4 ff., VII. 3., X. B. 2.

Euklides, griech. Gelehrter, lebte um 300 v. Chr. am Hofe des Ptolemäus Lagi zu Alexandria; er wurde durch seine „Elemente der reinen Mathematik" der Vater der Geometrie. H. D. XX. 7.

Euripides, der jüngste der drei großen griech. Tragiker, geb. 480 v. Chr. auf Salamis am Tage der berühmten Seeschlacht, lebte zu Athen, begab sich gegen Ende seines Lebens nach Magnesia in Thessalien und von dort nach Pella an den Hof des Königs Archelaos von Makedonien; hier starb er im J. 407. Von seinen Dramen

sind erhalten: das Satyrspiel „Kyklops“ und 17 Tragödien, unter anderen: „Medea“, „Hippolytos“, „Jon“, „Die Phönissen“, „Der rasende Herkules“, „Iphigenia in Tauris“, „Die Bakchen“. Vgl. H. D. I. B. 3., XI. C. 2, XIII. 8., XV. A. 2. 3. 4. u. öfter. (Vermutlicher Plan seines „Kresphontes“.)

Favart Charles Simon, frz. Opern- u. Lustspieldichter, 1710—1792. Vgl. Einl. 8. H. D. XIV. (Kritik der „Roxelane“.)

Garrick David, engl. Schauspieler und dramat. Dichter, 1716—1779; er erwarb sich ein großes Verdienst durch die Wiederbelebung des Geschmackes an Shakespeares Dichtungen, der durch die französische Richtung verloren gegangen war. H. D. I. B. 1.

Gellert Christian Fürchtegott, geb. 1715 zu Hainichen bei Freiburg in Sachsen, hielt seit 1753 an der Leipziger Universität Vorträge über Poesie, Beredsamkeit und Moral, 1751 außerord. Professor, starb 1769. Unter seinen Dichtungen sind das Vorzüglichste seine Fabeln und geistlichen Lieder, unbedeutend seine rührenden (besser „weinerlichen“) Lustspiele. H. D. IX. („Die kranke Frau“).

Goldoni Carlo, ital. Lustspieldichter, 1707—1793; er schrieb an die 200 Stücke. H. D. XX. 3.

Gottsched Joh. Christoph, geb. 1700 zu Judithenkirch in Ostpreußen, studierte zu Königsberg, floh 1724, weil er seines stattlichen Wuchses wegen in ein preuß. Regiment gesteckt zu werden fürchtete, nach Leipzig, las hier seit 1725 über die Leibniz-Wolffsche Philosophie, wurde 1730 außerord. Professor der Poesie, 1734 ord. Professor der Logik und Metaphysik, starb 1766. Über seine litt. Thätigkeit vgl. Einl. 5., H. D. V. 1. und XVIII. D. 6.

Gottsched Frau Luise, geb. Kulmus, geb. 1713 zu Danzig, seit 1735 Gottscheds Gemahlin und „fleißige Gehilfin“, gest. 1762. H. D. VII. 1 ff.

Graffigny Françoise de (geb. d'Apponcourt), frz. Schriftstellerin 1695—1758; schrieb außer zwei Dramen die „Lettres d'une Péruvienne“, worin sie als Rivalin der „Lettres Persanes“ des Montesquieu auftrat. H. D. VII. und Einl. 9 (gegen Ende), VIII. 3.

Hedelin, frz. Geistlicher und Schriftsteller, 1604—1676. Schrieb u. a. die von L. angezogene „Pratique du Théâtre“, in welcher Schrift er mit pedantischer Gründlichkeit seinen Lesern ein richtiges Verständnis dramat. Dichtkunst zu geben sucht. H. D XV. B. 7. a.

Hensel Friederike (geb. Spaarmann), geb. 1738 zu Dresden, seit 1757 Mitglied der Ackermannschen Truppe, starb 1790 in Schleswig. H. D. I. B. 9 ff., III. 1., VII. 3.

Hogarth William, berühmter engl. Zeichner, Maler und Kupferstecher 1697—1764. Im J. 1753 erschien seine „Zergliederung der Schönheit“, worin er die Schlangenlinie als angenehmste Form für das Auge darstellte. In Deutschland wurde er besonders populär durch

Lichtenbergs „Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche“ 1794. H. D. I. B. 8. a.

Houdar de la Motte Antoine, frz. Tragödien- u. Lustspieldichter, Mitglied der Akademie, 1672—1731. Schrieb als Vorreden zu seinen Tragödien mehrere „Discours sur la tragédie“. H. D. VI. C. 2.

Hume David, berühmter engl. Philosoph und Geschichtschreiber 1711—1776; sein bedeutendstes gesch. Werk ist die „Geschichte Englands von Cäsars Einfall in Britannien bis zur Revolution des Jahres 1688“ London 1755; deutsch Quedlinburg 1789. H. D. X. A. 2., XI. B. 1. Anm. 1. B. 2. f.

Hurd Dr. Richard, engl. Schriftsteller, 1718—1808, gab außer theologischen und moralischen Werken eine Ausgabe der Ars poetica des Horaz heraus mit einem Kommentar und einigen kritischen Abhandlungen. H. D. XIX. 12.

Hyginus C. Julius, ein Freigelassener des Augustus, Bibliothekar an der palatinischen Bibliothek. Daß die Sammlung von „Fabeln“, die unter seinem Namen geht, von ihm herrühre, ist bloße Vermutung. H. D. XV. A. 1.

La Bruyère Jean de, berühmter franz. Charakter- und Sittenschilderer, geb. 1645, Mitglied der Akademie, starb 1696. Große Berühmtheit erlangten seine „Caractères“ 1688, eine Schilderung von 386 (in der letzten Ausgabe 1118) Charakteren. H. D. XII. 2.

Löwen Frau, geb. Schönemann, Schauspielerin, geb. 1733, trat zuerst zu Schwerin auf und wirkte 1767—68 am Theater zu Hamburg; sie starb 1783 zu Rostock. H. D. VII. 3., X. B. 4.

Maffei Francesco Scipione Marchese di, it. Dramatiker und Archäolog, 1675—1755. Schrieb außer der „Merope“ unter andern eine Geschichte seiner Vaterstadt Verona. H. D. XV. (V.s Kritik der „Merope“ und L.s Gegenkritik.)

Marivaux Pierre Carlet de Chamblain de, franz. Theaterdichter u. Romanschriftsteller, 1688—1765; er versuchte sich früh in Intriguenstücken, welche die geheimsten Vorgänge des Herzens in einer gezierten, geschraubten und antithetisch zugespitzten Art des Ausdrucks bloß legten. Vgl. Einl. 8. H. D. V. („Les fausses confidences“.)

Marmontel Jean François, franz. Schriftsteller 1723—1799; schrieb u. a. die in mehrere Sprachen übertragenen „Contes moraux“ Paris 1761, denen später noch die „Nouveaux contes moraux“ folgten, ferner die an Paradoxen reiche „Poétique française“ Paris 1763. H. D. III. 2., XIV. 1. ff.

Menander, der bedeutendste Dichter der sogenannten neuen attischen Komödie, blühte um die Zeit nach dem Tode Alexanders des Großen. Von seinen Stücken sind nur wenige Bruchstücke und die Bearbeitungen bez. Nachahmungen des Plautus und Terenz erhalten. H. D. XVII. A. 2.

Molière (eig. Poquelin) Jean Baptiste, der berühmteste franz. Lustspieldichter, 1622—1673. Seine Hauptwerke: „Die Männerschule" (1661), „Die Frauenschule" (1662), „Der Misanthrop" (1666), „Tartuffe" (1667), „Der Geizhals" (1668), „Die gelehrten Frauen" (1672), „Der eingebildete Kranke" (1673). Vgl. Einl. 8. H. D. VIII. 1., XII. 3. b., XVI. 1.

Möser Justus, namhafter Staatsmann, Geschichtschreiber und Volksschriftsteller, geb. zu Osnabrück 1720, gest. 1794 als Geheimer Referent der Regierung und Justizrat in seiner Vaterstadt. Unter seinen Schriften haben bleibenden Wert seine „Osnabrückische Geschichte" (1766), die „Patriotischen Phantasieen" (1774) und sein „Schreiben über deutsche Sprache und Litteratur", worin auch die gegen Gottsched gerichtete Abhandlung „Harlekin, oder Verteidigung des Grotesk-Komischen". H. D. V. 3.

Neuber Friederike Karoline, Schauspielerin, geb. 1697, spielte in Weißenfels, leitete 1727—1740 die Leipziger Bühne, folgte auf kurze Zeit einem Rufe nach Petersburg, kehrte dann wieder nach Leipzig zurück und starb 1760 in Dürftigkeit in der Nähe von Dresden. Vgl. Einl. 5. H. D. V. 1.

Palissot, franz. Dramendichter, 1730—1814; durch seinen Spott über Rousseau zog er sich die Feindschaft Diderots zu, den er nun seinerseits in seinen „Petites lettres sur de grands Philosophes" zum Gegenstande seiner Angriffe machte. XIX. 4 f.

Pausanias, griech. Schriftsteller aus dem 2. Jahrh. n. Chr., schrieb eine „Beschreibung Griechenlands" in 10 Büchern mit besonderer Hervorhebung der religiösen und künstlichen Altertümer. H. D. XV. A. 1.

Plautus T. Maccius, neben Terenz der bedeutendste röm. Komödiendichter, geb. zu Sassina in Umbrien, lebte zu Rom, starb 184 v. Chr. Von seinen Komödien sind 20 erhalten, u. a. „Aulularia", „Captivi", „Mostellaria", „Menaechmi", „Miles gloriosus", „Trinummus". Vgl. H. D. I. C. 2., XIX. 10. c.

Plutarch, griech. Schriftsteller, Erzieher des Hadrian, röm. Konsul und schließlich Statthalter in Achaja, 50—130 n. Chr.; schrieb eine Reihe von Schriften geschichtlichen, litterargeschichtlichen, politischen, philosophischen und religiösen Inhalts; am bekanntesten sind seine Parallelbiographieen großer Männer. H. D. XVII. A. 2.

Pope Alexander, engl. Dichter, 1688—1744. Schrieb u. a. „The rape of the lock" (Der Lockenraub) und das Lehrgedicht „Essay of man" (Über die Natur und Bestimmung des Menschen). Von ihm rührt auch eine treffliche engl. Übersetzung des Homer. H. D. XVII. B.

Racine Jean, geb. zu La Ferté-Milon 1639, gest. zu Paris 1699. Vgl. Einl. 7. H. D. XI. C. 1., XVIII. D. 6., XX. 7.

Rapin de Thoyras Paul de, geb. 1661 zu Castres in Languedoc, lebte nach Aufhebung des Edikts von Nantes im Auslande und starb 1707 zu Wesel, wo er eine „Geschichte Englands bis zum Tode Karls I." schrieb. H. D. X. A. 6. 7.

Regnard Jean François, frz. Lustspieldichter, 1655—1709. Von seinen Dramen haben sich „Der Spieler", „Der Zerstreute" und einige andere noch bis jetzt auf der Bühne erhalten. Vgl. Einl. 8. H. D. XII.

Romanus Karl Franz, geb. zu Leipzig 1731, starb als Wirkl. Geheimer Kriegsrat zu Dresden 1787; schrieb mehrere Lustspiele, von denen u. a. „Die Brüder" 1761 im Druck erschienen. H. D. XVI. u. XVII.

Rousseau Jean Jacques, neben Voltaire der einflußreichste franz. Schriftsteller des 18. Jahrh., 1712—1778. Seine Hauptwerke: „Discours sur les arts et les sciences", „Contrat social", „Julie ou la nouvelle Heloise", „Emilie", „Confessions". H. D. XII 3. b.

Saint Evremont Seigneur de, franz. Lustspieldichter und Gelehrter, 1613—1703; schrieb außer mehreren Lustspielen eine Reihe von Aufsätzen, geschichtlichen, litterarischen und philosophischen Inhalts. H. D. XVIII. D. 4. a.

Schlegel Johann Elias, geb. 1718 zu Meißen, gest. 1749 als Professor an der Ritterakademie zu Soröe; schrieb eine Tragödie „Hermann" und mehrere Lustspiele. Er war vor Lessing der erste, der auf Shakespeare mit Verehrung hinzudeuten wagte. H. D. XII. 1.

Shakespeare William, geb. 1564 zu Stratford, lebte als Schauspieler und Dichter in London; der Höhepunkt seiner Wirksamkeit und seines Ruhmes fällt in die Jahre 1595—1605; er starb in seiner Heimat am 23. April 1616. Von seinen Dramen mögen hier genannt werden: „Romeo und Julie", „Der Kaufmann von Venedig", „Othello", „Hamlet", „Julius Cäsar", „König Lear", „Macbeth", „Coriolan", „König Johann", „Richard II.", „Richard III.", „Heinrich IV.", „Der Sommernachtstraum", „Wie es euch gefällt", „Viel Lärm um nichts", „Was ihr wollt", „Der Sturm", „Wintermärchen". Vgl. H. D. I. B. 11. (Hamlets Vorschriften für die Schauspieler"), II. 5. ff. (Der Geist in Sh.s „Hamlet"), IV. 2. 2. („Romeo und Julie", „Othello", Shakespeareübersetzung), XVIII. A. 1. ff. („Richard der Dritte"), XVIII. B. 1. („Othello"), XVIII. D. 4. b. (Die Dekoration bei der Aufführung Shakespearescher Dramen.)

Sophokles, der größte tragische Dichter des griech. Altertums, geb. 496 v. Chr., lebte zu Athen, starb 405. Von seinen Dramen sind sieben erhalten, nämlich: „Antigone", „Elektra", „König Ödipus", „Ödipus auf Kolonos", „Ajax", „Die Trachinierinnen", „Philoktet". Vgl. H. D. I. B. 3., XIII. 3. 8., XVIII. B. 1. nebst Anm. 3. und 4.

Tasso Torquato, geb. 1544 zu Sorrento, wurde 1565 nach Ferrara berufen, trat 1572 in die Dienste des Herzogs Alfons und starb nach einer Reihe von Widerwärtigkeiten im J. 1595 zu Rom. Sein Hauptwerk ist das Epos „Gerusalemme liberata" (20 Ges.) 1581. H. D. I. A. 2. ff.

Tempesta, Beiname des holl. Malers Peter Molyn 1637—1701, der durch seine Seesturmgemälde berühmt geworden ist. H. D. I. B. 13. Doch könnte L. auch an den ital. Schlachtenmaler Antonio Tempesta (1556—1630) gedacht haben.

Terentius P., röm. Lustspieldichter, geb. 185 v. Chr. zu Karthago, kam als Sklave nach Rom, erhielt aber die Freiheit u. lebte als Dichter im Verkehr mit den gebildetsten und bedeutendsten Männern Roms, er starb 159 auf einer Reise nach Griechenland. Von seinen Komödien sind erhalten: „Andria", „Eunuchus", „Heauton Timorumenos" (Selbstquäler), „Adelphi", „Hecyra" (Schwiegermutter) und „Phormio". H. D. XVI. (Voltaire über die „Adelphi"), XVII. (Die „Adelphi" in der Bearbeitung des Romanus), XIX. 10. c.

Thespis, ein Grieche aus der Zeit des Pisistratus, von Bedeutung für die Entwicklung der dramat. Poesie, da er in die zu Ehren des Gottes Bakchus gesungenen Chorlieder einen Schauspieler einfügte, der zu Anfang, in den Pausen oder am Schlusse des Chorgesangs als Erzähler von Mythen oder Heldensagen auftrat, sich auch wohl mit dem Chore in Wechselrede unterhielt. H. D. XIII. 8.

Thomson James, engl. Dichter 1700—1748. Schrieb (außer einigen weniger bedeutenden Tragödien) das beschreibende Gedicht „The Seasons" (1726) in reimlosen Jamben, wodurch die beschreibende Dichtung der Engländer einen großen Fortschritt zur Naturwahrheit machte. H. D. I. C. 2.

Voltaire (eig. Arouet[1] François Marie), geb. 1694 in dem Dorfe Châtenay bei Sceaux (nach anderen zu Paris). Im Jesuitenkollegium Louis le Grand erzogen, widmete er sich der Philosophie und den schönen Wissenschaften und trat früh als Dichter auf; 1726—29 war er in England, kehrte 1730 nach Paris zurück und lebte 1736—39 auf dem Landgute der Marquise du Chatelet; 1746 wurde er Mitglied der Akademie; 1750—53 verweilte er am Hofe Friedrichs des Großen. Seit 1758 lebte er auf seinem Landgute Fernay und starb im J. 1778 zu Paris. Seine namhaftesten Tragödien sind: „Oedipe" 1718, „Zaïre" 1732, „Alzire" 1736, „Mahomet" 1741, „Mérope" 1743, „Semiramis" 1748, „Brutus", „Mort de César". Vgl. Einl. 7. u. 9. H. D. II. (Kritik der „Semiramis"), IV. (Kritik der „Zaïre"), VI. B. 2. u. Anm. 3. („Zaïre", „Alzire", „Mahomet"), VIII. („Nanine"; V.s Urteil

---

[1] Voltaire ist ein Anagramm für Arouet l(e) j(eune).

über die rührenden Lustspiele), X. A. 1. ff. (Über W.s Kritik des „Graf von Essex"), XI. B. 2 ff. (Urteil W.s über die Ohrfeige im „Cid"), XV. (W.s Kritik der „Merope" Maffeis und L.s Kritik der „Merope" V.s), XVI. (V. über des Terenz „Adelphi"), XVIII. D. 4. a. ff. (V. über das franz. Theater.)

Weiße Christian Felix aus Annaberg, 1726—1804, machte sich zuerst durch Lustspiele bekannt und schrieb dann eine Reihe von Dramen, anfangs in fünffüßigen Jamben, später in Prosa: Lessings strenge Kritik seines „Richard III." schreckte ihn vor weiteren Versuchen dieser Art zurück; große Popularität gewann er aber seitdem als Schriftsteller für die Kinderwelt durch seinen „Kinderfreund". H. D. XVIII.

II. Fragen zur Vermittlung des Verständnisses.

1. „Ankündigung". Welches war die Veranlassung zur Herausgabe der H. D., und welches dementsprechend der Zweck der Zeitschrift? (Vgl. Einl. 1.) Welche Stellung weist L. dem Publikum bei der Beurteilung der Aufführungen zu? Wie charakterisiert L. die deutsche Bühne seiner Zeit? Mit welchen Worten bezeichnet er die Aufgabe der H. D., und wie erläutert er diese mit Rücksicht auf Dichter und Schauspieler? Wann wurde das Hamburger Theater eröffnet?

2. Cronegks „Olint und Sophronia". Welches ist der Inhalt des dem Cronegkschen Drama (bez. der Fortsetzung) zum Grunde liegenden Stoffes? Inwiefern ist Cronegk (bez. der Fortsetzer) von der Überlieferung abgewichen? Welche von diesen Abweichungen bezeichnet L. aus sachlichen oder künstlerischen Gründen als unberechtigt? Welche Lehren giebt L. dem tragischen Dichter im allgemeinen, welche dem Dichter christl. Trauerspiele insbesondere? Welche Ansicht entwickelt L. überhaupt bezüglich des christl. Trauerspiels? — Welche Sentenzen des Dramas geben L. zu einer Ausstellung Anlaß, und warum? Wie sollen überhaupt die einem Drama eingeflochtenen Sentenzen beschaffen sein? Was versteht man unter absoluter, was unter poetischer Wahrheit einer Sentenz? Welche Regeln giebt L. über den Vortrag von Sentenzen? Was meint L., wenn er sagt, ein Schauspieler könne viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen? und wie kommt es, daß ein Schauspieler, ohne selbst eine Empfindung zu haben, doch eine solche zu haben scheinen kann? Warum muß eine Sentenz einmal mit Gelassenheit und Ruhe, und doch wieder mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen werden? Welchen Gestus verlangt L. beim Vortrag von Sentenzen, und warum? Wie wird dieser Gestus

seiner Art nach näher bestimmt, und zwar a) negativ, b) positiv? Was ist unter individualisierenden Gesten zu verstehen, und an welchem Beispiele werden die individualisierenden Gesten veranschaulicht? Wie charakterisiert L. die durch die Schauspielerin wiedergegebene Liebeserklärung der Clorinde? Zu welchem Tadel giebt ihm die Behandlung des Charakters der Clorinde Anlaß? Welche Regel giebt Shakespeares Hamlet dem Schauspieler, und wie wird diese Regel von L. erläutert, wie begründet? — Wie begründet L. die Anwendung eines Prologs und Epilogs? Welchen Zweck haben Prolog und Epilog bei den Alten, welchen bei den Engländern? Welchen Ton wünscht L. bei den Epilogen eines Trauerspiels, welchen bei den eines Lustspiels eingehalten?

3. Voltaires „Semiramis“. Welche Vorzüge glaubt Voltaire dem französischen Drama vor dem der Alten zuerkennen zu dürfen? Mit welchen Gründen widerlegt L. Voltaires Behauptungen? In welcher Rüge der franz. Bühneneinrichtung stellt er sich auf die Seite V.s? Durch welche Gründe sucht V. das Erscheinen eines Geistes auf der Bühne zu rechtfertigen? Wie widerlegt L. diese Rechtfertigung, und wie begründet er seinerseits die Berechtigung des Erscheinens eines Geistes auf dem Theater? Inwiefern wird durch L.s Darlegung die Lehre von der poetischen Wahrheit erläutert? Welcherlei Unterschiede zeigt der Geist in Shakespeares „Hamlet“ von dem Geiste in Voltaires „Semiramis“? Inwiefern sieht L. den an letzter Stelle genannten Unterschied in der Denkungsart der beiden Dichter begründet? Was lehrt L. über diejenige Einrichtung einer dramatischen Fabel, wonach diese zur Erläuterung und Bestätigung einer moralischen Wahrheit dienen kann? Warum bezeichnet L. die von V. in seiner „Semiramis“ aufgestellte Sentenz als wenig erbaulich?

4. Lessings „Miß Sara Sampson“. Warum ist es dem Wesen des Dramas unangemessen, den Text eines Stückes bei der Aufführung zu verkürzen? Was rühmt L. an der Darstellerin der Sara, und warum? Was versteht man unter einem bürgerlichen Trauerspiel? (Wie wird überhaupt das Trauerspiel seinem Inhalte nach eingeteilt?) Wer gilt als Begründer des bürgerlichen Trauerspiels, und welches ist das erste deutsche bürg. Trauerspiel? Wie verteidigt L., wie Marmontel das bürg. Tr.? Welche Fehler rügt Diderot an L.s „Miß Sara Sampson“? Was meint V. damit, wenn er sagt: „Es giebt auch notwendige Fehler“?

5. Voltaires „Zaïre“. Welches ist der Inhalt des Voltaireschen Dramas? (Welches Drama L.s läßt sich mit V. „Zaïre“ vergleichen, und inwiefern?) Aus welcher Veranlassung wurde die „Zaïre“ geschrieben? Welche beiden Dramen Shakespeares hat V. zum Vorbild gehabt? Inwiefern unterscheiden sich Zaïre und Orosman von ihren Vorbildern? Von welchem deutschen Schriftsteller rührt die erste Übersetzung Shakespeares? Wie beurteilten seine Zeitgenossen diese Übersetzung, wie L.?

6. Marivaux „Die falschen Vertraulichkeiten". Was wissen wir von der Geschichte des Harlekins bis auf Gottscheds Autodafé? Welche Gründe haben die Gegner des Harlekin für seine Beseitigung vorgebracht? Wie sucht L. diese Gründe zu widerlegen? Wer hat schon vor L. die Verteidigung des Harlekin unternommen? Warum hat dieser wohl in L. den Mann gesehen, der Einsicht genug besitze, dermaleinst der Lobredner des Harlekin zu werden? (Beachte die Zeit, wann M.s Abhandlung erschien!)

7. Du Belloys „Zelmire". Wie spricht sich L. über das Verhältnis des deutschen Publikums seiner Zeit zum Dichter aus, und wie begründet er seine Klage über dieses Verhältnis? Welcher Umstand gab ihm die nächste Veranlassung zu dieser Klage? Welches ist der Inhalt des von L. besprochenen Dramas? Warum hätte der französische Kritiker dieses Dramas lieber einen historischen Stoff behandelt gesehen? Mit welchen Gründen rechtfertigt L. den Dichter? Was lehrt Aristoteles über das Verhältnis des dram. Dichters zur Geschichte? Wie erläutert L. die Worte des Aristoteles? (Wie hat er sich schon II. 3. über das Verhältnis des Dichters zur Geschichte ausgesprochen?) — Warum giebt L. prosaischen Übersetzungen poetischer Werke den Vorzug vor poetischen? (Inwiefern war dieser Vorzug zu L.s Zeit begründet, und warum würden wir jetzt poetische Übersetzungen vorziehen?) Welchen Vorzug hat die griechische Sprache in metrischer Hinsicht vor anderen Sprachen? (Warum kann die deutsche Sprache der griechischen in dieser Beziehung näher kommen als die französische?)

8. „Cénie" der Madame de Graffigny. Warum hat Frau Gottsched wohl „die Ehre, welche man durch Übersetzung oder auch Verfertigung theatralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten"? Welche Verstöße hebt L. in der Übersetzung der Frau Gottsched hervor, und wie begründet er das Falsche der Übersetzung? (Was läßt sich aus den an zweiter Stelle gerügten Ungeschicktheiten über den Ton in der Familie des 18. Jahrhunderts schließen?) Was tadelt L. an der Darstellerin der Cénie? Welche Folge hatte dieser Tadel? Welches Lob spricht L. über den Spieler der Rolle Dorimonds aus?

9. Voltaires „Nanine". Welche Meinung äußert L. über den Titel eines Dramas, und wie begründet er diese Meinung? (Vgl. XIII. 3.) Was versteht man unter einem rührenden Lustspiel? Welche Bedingung knüpft Voltaire an die Berechtigung der rührenden Lustspiele, und wie sucht er seine Forderung zu beweisen? Wie sucht L. ihn zu widerlegen? Was ist unter einer „ernsthaften Komödie" zu verstehen? (Zu welcher Gattung des Lustspiels gehört L.s „Minna von Barnhelm"?)

10. Gellerts „Kranke Frau". Welches Lob erteilt L. Gellert als Lustspieldichter? Wodurch wird aber dieses Lob wieder eingeschränkt?

Wozu dienen die Bemerkungen, welche L. drei seiner „Bekanntinnen" machen läßt? (Welchen Dichtungen dankt Gellert seine Stellung in der Litteraturgeschichte?)

11. „Der Graf von Essex" des Thomas Corneille. Erste Aufführung. Was berichtet die Geschichte über den Grafen von Essex? Welches sind die wesentlichsten Abweichungen von der geschichtlichen Überlieferung, die Th. Corneille in seinem Drama sich erlaubt hat? Welche dieser Abweichungen erfahren seitens Voltaires eine absprechende Kritik? Wie widerlegt L. Voltaires Kritik? Welche historischen Versehen hat sich Voltaire selbst in seiner Kritik zu schulden kommen lassen? Welche Anwendung findet L.s Lehre über die dramatische Behandlung historischer Charaktere auf Elisabeth und Essex? Wie urteilt L. im übrigen über das Drama Corneilles? — Warum sind es gewöhnlich schwächere Stücke, in denen gute Schauspieler am vorteilhaftesten erscheinen? Welche Anwendung findet diese Wahrnehmung auf die Darstellung des Essex? Wie spricht sich L. über die Darstellung der Elisabeth überhaupt, wie insbesondere über die Darstellung auf der Hamburger Bühne aus? Durch welche Gründe erweist er diese Darstellung als eine berechtigte?

12. „Der Graf von Essex" des Thomas Corneille. Zweite Aufführung. Welches ist der Inhalt des Banksschen „Essex"? Inwiefern ist Banks von der geschichtlichen Überlieferung abgewichen? Welches sind die wesentlichsten Unterschiede in der Behandlung des geschichtlichen Stoffes durch Banks und Corneille? — Aus welchem Grunde rügt L. die Geschichte mit dem Ringe, wie sie Banks vernutzt hat? Mit welchen Gründen verteidigt er die Ohrfeige auf der Bühne? Warum will L. die Ohrfeige aus der Komödie ferngehalten wissen? — Wie urteilt L. über die Behandlung des Charakters des Essex in dem Banksschen Drama? wie über die Behandlung des Charakters der Elisabeth? Zu welchen Bemerkungen über die Sprache des Dramas giebt ihm die Rolle der Elisabeth Anlaß? Aus welchen Gründen spricht sich L. (Diderot) dagegen aus, die Sprache der antiken Tragödie nachzuahmen?

13. „Der Zerstreute" von Regnard. Welche übertragene Bedeutung hat das Wort „zerstreut"? Seit wann hat das Wort diese Bedeutung, und wie hat es diese wohl gewonnen? Welchen Grund hat L. dafür, daß das Lustspiel Regnards bei der zweiten Aufführung eine ganz andere Beurteilung erfahren hat als bei der ersten? Warum hat der franz. Kritiker dieses Lustspiels in der Darstellung eines Zerstreuten keinen geeigneten Stoff für die Komödie finden können? Mit welchen Gründen wiederlegt L. die Ansicht des franz. Kritikers? Warum verwirft Rousseau die Komödie? Mit welchen Gründen widerlegt L. den Vorwurf Rousseaus? Was stellt L. überhaupt als die Aufgabe der Komödie hin, und wie erläutert er seine Ansicht darüber?

14. Die „Rodogune" des Pierre Corneille. Wie begründet L. die ausführliche Besprechung der „Rodogune"? Welches ist der Inhalt des dem Drama zum Grunde liegenden Stoffes? Mit welchen Gründen begründet Corneille die Wahl des Titels „Rodogune", und warum verwirft L. diese Gründe? Welches ist der Hauptgegenstand der Lessingschen Abhandlung? Wie weist L. nach, daß der in der Geschichte gegebne Stoff ein günstiger Vorwurf für dramatische Behandlung sei? Worin sucht das Genie, worin der bloß erfindungsreiche Verstand seine Aufgabe bei der dramatischen Behandlung gegebener Stoffe? Welche Änderungen nahm Corneille vor 1. bezüglich des Motives der Handlung, 2. bezüglich der Handlung selbst? Warum war eine Änderung des gegebenen Stoffes an und für sich erlaubt? Warum aber tadelt L. die von Corneille getroffenen Änderungen? Wie behandelt das Genie, wie der bloß erfindungsreiche Verstand gegebene Stoffe, die an innerer Unwahrscheinlichkeit oder an magerer Kürze leiden? Welche Erweiterung erfährt in der vorliegenden Abhandlung die von L. unter II., VI. und X. aufgestellte Lehre von dem Verhältnis des dramatischen Dichters zur Geschichte?

15. Favarts „Roxelane". Woher hat Favart den Stoff seines Lustspiels entnommen, und welches ist der wesentlichste Inhalt dieses Stoffes? Warum bespricht L. zuerst die Erzählung Marmontels, bevor er das Lustspiel Favarts behandelt? Warum tadelt der französische Kritiker an der Erzählung Marmontels, und warum ist L. mit diesem Tadel einverstanden? Warum müssen dem Dichter die geschichtlichen Charaktere heilig sein? Inwiefern erscheint durch eine etwanige Änderung der Charaktere auch eine Veränderung der geschichtlichen Namen bedingt? Welche Forderung stellt L. an die dramatische Behandlung der Charaktere überhaupt? Was versteht L. unter Übereinstimmung und Absicht in den Handlungen der Träger des Dramas? Inwiefern hat Marmontel gegen die Forderung L.s verstoßen, inwiefern Favart in seinem Drama diesen Fehler wieder gutgemacht? Wie benutzt L. den Unterschied zwischen der Handlung der äsopischen Fabel und der Handlung des Dramas, um den Marmontel wegen dieses Verstoßes zu entschuldigen, den Favart aber wegen der von ihm getroffenen Änderung zu loben? Welche Erweiterung erfährt in dieser Abhandlung die Lehre L.s von dem Verhältnis des dramatischen Dichters zur Geschichte?

16. Voltaires „Merope". Welche Schriftsteller des Altertums haben den dem Drama zum Grunde liegenden sagengeschichtlichen Stoff mehr oder weniger ausführlich überliefert? Welches ist der Inhalt der in der 184. Fabel des Hyginus erzählten Sage? Warum vermutete Maffei, daß die Erzählung des Hyginus die Inhaltsangabe des Euripideïschen „Kresphontes" sei? Warum glaubt L. dieser Vermutung des Maffei beitreten zu dürfen? (Wie läßt sich zeigen, daß sich in der Erzählung des Hyginus die Entwicklung dramatischer Handlung finde? Vgl. XIV. 11. a.) Aus welchen Gründen scheint Maffei in

seinem Drama von der Überlieferung abgewichen zu sein? Welches ist der Inhalt des Maffeischen Dramas? — Wodurch wurde Voltaire wohl zu einer franz. Bearbeitung der „Merope" Maffeis veranlaßt? Welche Gründe bestimmten ihn nach seinem Schreiben an Maffei, in seiner Bearbeitung von dem ital. Drama abzuweichen? Wie verhält sich zu diesem Schreiben die Kritik des de la Lindelle-Voltaire? Welche der von de la Lindelle-Voltaire dem Drama Maffeis zur Last gelegten Vorwürfe bezeichnet L. als nicht treffend, welche als unwahr? Welche dieser Vorwürfe sucht Voltaire zu entkräften, weil sie seine Bearbeitung nicht minder treffen als das ital. Original? Welche anderen Vorwürfe erweist L. als eben solche, die auch dem Drama Voltaires zur Last gelegt werden müssen: a) mit Rücksicht auf die Einheit des Ortes und der Zeit; b) mit Rücksicht auf die scenische Technik des Dramas; c) mit Rücksicht auf die Behandlung der Charaktere; d) mit Rücksicht auf die dramatische Handlung selbst? Wie charakterisiert L. die französischen Regeln von den drei Einheiten, und wie deren Beobachtung durch die französischen Dichter? Worin sieht L. die Innehaltung der Einheit (des Ortes und) der Zeit im Drama der Griechen begründet? Was lehrt L. selbst über die Einheit des Ortes und der Zeit? Welche Absicht verfolgt L. mit den unter B. 10. stehenden Auslassungen? Inwiefern hat L. recht, wenn er (B. 11. a.) erklärt, er habe im Vorhergehenden erwiesen, „daß die „Merope" des Voltaire imgrunde nichts als die „Merope" des Maffei sei"? Inwiefern weicht Maffeis Drama von der Überlieferung des Hyginus ab? Worin stimmt Voltaires Drama mit dem Drama Maffeis überein, worin weicht es davon ab? Wollte L. wirklich nur den Nachweis bringen, daß das franz. Drama ein bloßes Plagiat des italienischen sei, oder verfolgte er mit seiner ausführlichen Besprechung noch andere, höhere Absichten, und welche?

17. „Die Brüder" des K. F. Romanus. Erste Aufführung. Welche Bemerkung Voltaires giebt L. Veranlassung, bei der Besprechung der „Brüder" des Romanus des Terenz gleichnamige Komödie ins Auge zu fassen? Welches ist der Inhalt der Komödie des Terenz? Mit welchen Gründen widerlegt L. die von V. als fehlerhaft bezeichnete Charakteristik des Demea? Inwiefern hat auch Romanus sich das Mißverständnis V.s zu schulden kommen lassen?

18. „Die Brüder" des K. F. Romanus. Zweite Aufführung. Welchen Umständen schreibt L. das so jugendliche, ja kindische Ansehen der deutschen Litteratur zu? Warum gaben ihm „Die Brüder" des Romanus zu diesen Auslassungen an dieser Stelle Veranlassung? Wie beurteilt L. die zeitgenössischen Kritiker? (Welche Richtung der deutschen Litteratur hat er dabei namentlich im Auge?) Warum bezeichnet L. die Forderung als Thorheit, die Bühne müsse durch Beispiele, und nicht durch Regeln reformiert werden? — Warum ist es angemessen, bei der dramatischen Behandlung antiker Stoffe sowohl in der Tragödie als in der Komödie sich einheimischer Sitten zu

bedienen? Warum wollte Pope die einheimischen Sitten auf die Komödie beschränkt wissen? (Welches Drama Göthes bestätigt L.s Ansicht, und inwiefern?) Welche Änderung, die Romanus in seiner Bearbeitung der Komödie des Terenz sich erlaubte, gab L. zu diesen Bemerkungen Anlaß? Inwiefern wird durch diese Änderung die Bemerkung L.s in XVI. 1. erklärt, daß „Die Brüder" des Romanus für ein deutsches Original gelten können? Welche Veränderungen hat sich Romanus an dem überlieferten Stoffe selbst erlaubt, und warum werden diese von L. als wenig glücklich bezeichnet?

19. Chr. Fel. Weißes „Richard der Dritte". Wie charakterisiert L. das Drama Weißes zu Beginn der Abhandlung? Welche Bemerkung des Dichters giebt L. Anlaß zu seinem rühmenden Hinweis auf Shakespeare, und wie äußert er sich über diesen? Was meint L., wenn er sagt, Weiße könne Sh.s „Richard III." benutzt haben, und doch Original geblieben sein? Was lassen die Äußerungen L.s unter A. 4. über sein persönliches Verhältnis zum Dichter schließen? Welches ist der Inhalt des Weißeschen Dramas? Welcher Charakter des Dramas giebt L. Anlaß zum Tadel, und warum? Was veranlaßt ihn zu einer ausführlichen Erörterung der tragischen Begriffe „Furcht und Mitleid" in der aristotelischen Definition der Tragödie? — Wie lautet die Aristotelische Definition der Tragödie? Wie erklärt Mendelssohn den Begriff Mitleid, und was schließt er aus dieser Erklärung auf die tragischen Begriffe „Mitleid und Schrecken"? Warum verwirft L. die Übersetzung des Wortes *φόβος* durch Schrecken? Wie erklärt er den Begriff Furcht, und auf welche Definition des Begriffes Mitleid stützt er diese Erklärung? Welche Auffassung hatte Corneille von den Begriffen Furcht und Mitleid? Was hatte ihn zu dieser Auffassung geführt, und wodurch suchte er diese als richtig zu erweisen? Wie erweist L. die Auffassung Corneilles als unrichtig? Wie widerlegt er den Einwand, daß es mitleidige Empfindungen gebe, die recht wohl ohne Furcht für uns bestehen können? Warum hat Aristoteles den Begriff Furcht in seine Definition der Tragödie aufgenommen, wenn er doch notwendig mit dem tragischen Mitleid verbunden ist? Wie definiert L. die Tragödie mit Einschränkung des Begriffes auf seine wesentlichsten Merkmale? Wie sucht er aus dieser Definition die dramatische Form der Tragödie herzuleiten? Wie erklärt L. die Aristotelische *κάθαρσις*, und wie sucht er diese Definition als richtig zu erweisen? — Welche Anwendung finden diese Auseinandersetzungen auf den Charakter Richards, welche auf die übrigen Personen des Dramas? Wie kommt L. dem Einwurf zuvor, daß diese letzten Personen doch Mitleid erwecken müßten, da ja schon die Geschichte an sich Mitleid hervorrufe? Warum kann ein Drama den Zuschauer angenehm beschäftigen, und doch seinen eigentlichen Zweck verfehlen? — Inwiefern giebt diese Wahrnehmung Anlaß zu dem Nachweis, daß das klassische Drama der Franzosen hinter der wahren Aufgabe der Tragödie zurückgeblieben sei? Inwiefern hat schon Voltaire zugegeben, daß die klassische Tragödie der Franzosen das Ziel der Tragödie nicht erreicht habe?

Wie äußert sich L. über die Gründe, welche Voltaire für seine Behauptung beibringt, und wie sucht er seinerseits ihre Richtigkeit zu erweisen? Welches sind die Lehren Corneilles, durch welche dieser nach L. den verderblichsten Einfluß auf die französische Bühne ausgeübt hat? Welche dieser Lehren sind schon im Vorhergehenden auf ihren Unwert zurückgeführt, welche erfahren noch unter D. 7. ff. eine besondere Charakteristik?

20. Diderots „Hausvater“. Welcher Angriff auf Diderots Theorie über das Drama giebt L. Veranlassung, zwei Punkte dieser Theorie einer Besprechung zu unterziehen? Warum wollte D. an Stelle der Charaktere die Stände zum Vorwurf für die Komödie gemacht sehen? Welche Gründe führt Palissot gegen diese Forderung Diderots an? Welchen Entwurf könnte D. gegen den an letzter Stelle von P. genannten Grund anführen, und wie sucht L. trotz dieses Einwurfs die Ansicht D.s bezüglich der Stände zu widerlegen? Was versteht L. unter einem vollkommenen Charakter? Wann sind Charaktere bloß verschieden, wann kontrastiert? — Warum glaubte D., die Komödie stelle Arten, die Tragödie Individuen dar? Inwiefern hat schon Aristoteles diesen Irrtum D.s widerlegt? Welche Erläuterung giebt L. für die betreffende Stelle des Aristoteles 1. bezüglich seiner Ansicht über die Allgemeinheit der Charaktere überhaupt, und 2. bezüglich der Behauptung, daß die Poesie auf das Allgemeine mit den Namen ziele, die sie den Charakteren beilege? Wie erklärt sich der Engländer Hurd über den tragischen Charakter? Warum glaubt L. in dieser Erklärung Hurds eine Ausflucht für D.s Ansicht zu finden, und warum behauptet er doch wieder, diese Ausflucht sei imgrunde keine? Was ist ein überladener, was ein gewöhnlicher Charakter? Mit welchem Dilemma bricht L. den Gegenstand ab, und warum?

21. Epilog. Warum setzte L. über den Schluß der Dramaturgie „Stück 101—104“? Warum spricht er in dem Schlußwort zuerst von sich selbst? Wie beurteilt er sich als Dichter, und was ist von dieser Selbstkritik zu halten? Wodurch war diese wohl hervorgerufen? Was sind Didaskalien? Warum wollte L. seine Wochenschrift anfangs als „Hamb. Didaskalien“ bezeichnen, und warum wählte er später den Titel „Hamb. Dramaturgie“? Wie spricht er sich über die Erreichung des doppelten Zweckes aus, den die Dramaturgie anfangs erfüllen sollte, und wie begründet er seine Äußerungen? Welchen Zweck hat er schließlich an Stelle derer, die er ursprünglich verfolgte, ins Auge fassen müssen, und in welcher Weise hat er ihn zu erreichen gesucht? Warum konnte L. mit vollem Rechte sagen: „Man nenne mir ein Stück des Corneille, welches ich nicht besser machen wollte“? Warum bezeichnet er diese Äußerung als „eine Tonne für unsere kritische Walfische“?

Inhalt.

Schöninghs Ausgaben deutscher Klassiker mit Kommentar
für den Schulgebrauch und das Privatstudium.

XX. **Lessings Hamburgische Dramaturgie.** Von Dr. J. Buschmann, Provinzial-Schulrat. 2. Aufl. ℳ 1,60

XXI. **Goethes Dichtung und Wahrheit.** Schulausgabe von Dr. J. Dahmen. ℳ 1,00

XXII. **Körners Zriny.** Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Dr. J. Dahmen. ℳ 1,00

Der deutsche Aufsatz in Lehre und Beispiel für die mittleren und oberen Klassen höherer Lehranstalten. Von **Franz Linnig**, Geheim. Reg.- und Prov.-Schulrat. 7. verb. Aufl. ℳ 3,—

Das Linnigsche Werk gehört zu den besten dieser Art. **Gymnasium.**

Praktischer Lehrgang des deutschen Aufsatzes für die obern Klassen der Gymnasien und anderer höherer Lehranstalten. Eine Sammlung von deutschen Schulaufsätzen, prosaischen Lesestücken, Dispositionen, Materialien und Themen. Nebst einer theoretischen Einleitung über die Aufsätze im allgemeinen von **Dr. Bernh. Werneke**, Gymn.-Direktor. 3. verbesserte Auflage. ℳ 3,—

Dieses vortreffliche Werk eines bewährten Schulmannes ist wiederholt als eine mustergültige Leistung anerkannt worden. Lehrern und Schülern bietet der theoretische und praktische Teil eine reiche Fundgrube der Belehrung. **Gymnasium.**

Entwürfe zu deutschen Aufsätzen und Reden nebst einer Einleitung in die Stilistik und Rhetorik und Proben zu den Hauptgattungen der prosaischen Darstellung für Gymnasien, Seminarien und Realschulen. Von **J. Kehrein**, weil. Sem.-Direktor. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Gymn.-Oberlehrer **Dr. Val. Kehrein.** 8. Auflage. ℳ 3,80

Kehreins Entwürfe bieten eine reiche Fundgrube für die Auswahl der Themata, die Gliederung und die sachliche Behandlung der deutschen Schulaufsätze. **Zeitschrift f. Realschulen.**

Vorschule der Poetik und Litteraturgeschichte. Ein Hilfsbuch für den Unterricht im Deutschen für Lehrer und Lernende. Von **Franz Linnig**, Geh. Regierungs- und Prov.-Schulrat. 2. umgearbeitete u. erweiterte Auflage. ℳ 3,60

Schon in der ersten Auflage als ein vortreffliches Buch anerkannt. Die vorliegende zweite Auflage ist eine wesentlich vermehrte. Die Vermehrung kommt vorzugsweise der volkstümlichen Dichtung zu gute. Der Verf. giebt jedesmal eine Geschichte der einzelnen Dichtungsarten und er giebt zugleich Anleitung zur unterrichtlichen Behandlung der einzelnen Dichtungsarten. **Pädag. Jahresbericht.** 41. Bd.

Kleines Handbuch der deutschen Synonymen und synonymischen Redeweisen für die Schule und das praktische Leben dargestellt von **Chr. Richter.** ℳ 2,00, geb. ℳ 2,50.

Das vorstehende Werk, den Bedürfnissen der Schule und des praktischen Lebens anpassend bearbeitet, ist als eine willkommene Erscheinung zu betrachten und zu empfehlen. **Österr. Lehr- und Lernmittel-Magazin.**

Geschichte der deutschen National-Litteratur. Zum Gebrauche an Gymnasien und anderen höheren Lehranstalten, sowie zum Privatgebrauch. Von **Dr. Bernh. Hüppe.** 4. verb. Aufl. besorgt von A. Frauzem, Sem.-Direktor. ℳ 2,00